В МИРЕ ПРЕКРАСНОГО

ЛЕВ ЛЮБИМОВ

ВЕЛИКАЯ ЖИВОПИСЬ НИДЕРЛАНДОВ

ДЕТГИЗ · 1963

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

В XV–XVII веках в Нидерландах расцвело искусство живописи, которое дало миру великих художников, таких, как Рубенс, Рембрандт, А. ван Дейк. После итальянского Возрождения это был второй необычайный взлет мировой живописи.

Об этом и рассказывается в очерке Л. Д. Любимова, литератора и искусствоведа, который, прослеживая историю нидерландской живописи, помогает читателю постичь особенности живописного мастерства, помогает эмоциональному восприятию шедевров живописи.

Для старшего школьного возраста

- Оглавление
  -
  - I. Открытие видимого мира
  - II. В век величайших свершений и противоречий
  - III. Овладение видимым миром. Фландрия
  - IV. Овладение видимым миром. Голландия
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16

Оглавление

Лев Дмитриевич Любимов
Великая живопись Нидерландов

I. Открытие видимого мира

Ян ван Эйк, Мастер Флемальского алтаря, Рогир ван дер Вейден, Гуго ван дер Гус, Мемлинг

Когда в мае 1432 года в гентской церкви святого Бавóна был открыт в самой торжественной обстановке знаменитый алтарь, который почитается и поныне одной из вершин мировой живописи, огромную толпу, собравшуюся в храме, охватили прямо-таки неописуемый восторг и изумление.

Мы очень мало знаем о жизни нидерландских художников того времени, не знаем даже, писал ли Гентский алтарь Ян ван Эйк один или вместе с братом, Губертом, которому, быть может, принадлежит основной замысел этой грандиозной композиции. Но и скудных сведений, дошедших до нас, достаточно, чтобы судить о впечатлении, которое она произвела на современников.

Полтора века спустя голландский живописец и биограф нидерландских художников Карел ван Мандер отзывался о создателе Гентского алтаря в таких восторженных выражениях:

«То, что ни грекам, ни римлянам, ни другим народам не дано было осуществить, несмотря на все их старания, удалось знаменитому Яну ван Эйку, родившемуся на берегах прелестной реки Маас, которая может теперь оспаривать пальму первенства у Арно, По и гордого Тибра, так как на ее берегу взошло такое светило, что даже Италия, страна искусств, была поражена его блеском».

Современники были так восхищены удивительным творением ван Эйка, что церковь Святого Бавона стала местом подлинного паломничества, причем стечение народа было столь велико, что, как пишет тот же ван Мандер, «этот чарующий складень стали открывать и показывать только знатным особам или тем, кто щедро давал сторожу на водку. Иногда его можно было видеть и в некоторые большие праздники, но тогда здесь бывала такая толпа, что подойти близко к картине не было почти никакой возможности».

После создания Гентского алтаря Ян ван Эйк прожил еще десяток лет, окруженный славой и почетом, и умер пятидесяти лет, в полном расцвете сил. Придворный живописец и тайный советник Филиппа Доброго, герцога Бургундского, для которого он выполнял и дипломатические поручения, богатый бюргер, даже патриций, вращавшийся как равный среди придворных, прославившийся на все Нидерланды не только своим искусством,

но и редкой ученостью — он с увлечением занимался геометрией и картографией, — Ян ван Эйк был одним из тех счастливых гениев, чье творчество оказалось полностью оцененным при жизни.

Филипп Добрый так отзывался о нем:

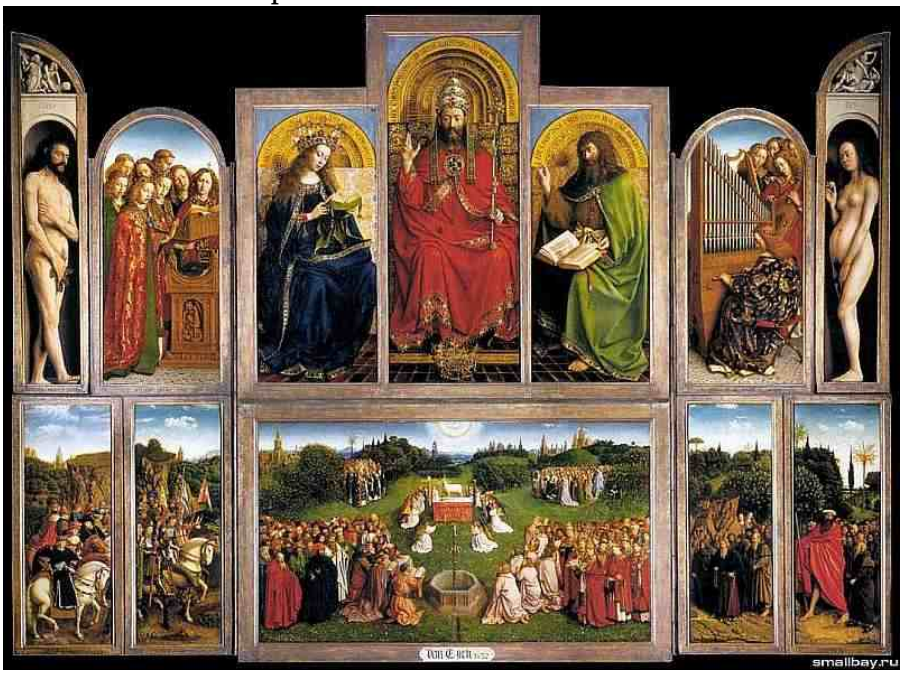
«Не найти равного в знании и в искусстве моему слуге и живописцу Яну».

А в составленной по-латыни эпитафии ван Эйка читаем: «Здесь покоится славный необыкновенными добродетелями Иоанн, в котором любовь к живописи была изумительной; он писал и дышащие жизнью изображения людей, и землю с цветущими травами и все живое прославлял своим искусством…»

Внутреннее последовательное развитие искусства не всегда ясно современникам.

Как, например, объяснить Пушкина? Подготовка была, мы ее знаем, но все же Пушкин кажется нам чудом. Таким же чудом должен был явиться для Нидерландов Ян ван Эйк, ибо в его искусстве подготовка завершилась гигантским и уверенным скачком.

Как свидетельствует его биограф, Яна ван Эйка особенно «следует хвалить за то, что он сумел проявить свое искусство в такое время и в такой стране, где… он не видел лучшего образца, чем собственное творчество».



Братья ван Эйк. Гентский алтарь с открытыми створками.

Гент. Церковь св. Бавона.

А люди того времени, рядовые жители этой страны? Для них его творчество должно было казаться подлинным чудом, так как в огромном большинстве они могли лишь смутно догадываться о самом существовании великого искусства живописи. Кроме сухих по письму, условных изображений святых на золотом фоне, кроме отдельных робких попыток дать в церковной живописи живое отображение действительности, они знали, в общем, лишь типичную средневековую миниатюру, украшавшую молитвенники и своим узором приятно развлекавшую глаз во время долгих богослужений, изящную и цветистую, как все искусство поздней готики, но всего лишь наивно повествовательную, иллюстрирующую определенный текст. В ней любовь к родной природе, к миру, окружающему человека, проглядывала свежо и трогательно, но неуверенно и невнятно, подобно детскому лепету. И вдруг после этого лепета — трубный глас или громы органа, застывшие в сверкающей всем блеском земных красок величавой и жизнерадостной живописи, уже объемной, уже правдивой и выразительной до невообразимых прежде пределов. Это не просто иллюстрации каких-то верований или сказаний, а гордое и *самостоятельное* утверждение красоты видимого мира.

В эту пору, когда радостная, веселая жизнь прорвалась наконец сквозь обветшалые завесы средневековья, жители старой Фландрии увидели в засиявшем перед их глазами складном алтаре, почти в три с половиной метра в высоту и более чем в пять метров в длину, все то, чего давно уже смутно жаждали, к чему рвалась их душа.

Вместо угловатых, схематических фигур, характерных для искусства средневековья, где стремление ввысь, в небо, подавляло земную красоту, где декоративный узор заменял изображение действительности и где религиозный условный характер всей композиции уносил зрителя в созерцание каких-то сказочных, райских далей, они увидели вдруг перенесенный на дерево складня реальный мир той земли, где они жили. На створках этого алтаря ангел, возвещающий деве Марии, что она родит Спасителя, предстал перед ними в уютной и чистой горнице, совсем как в их нарядных домиках в том же Генте или в Брюгге, и евангельская легенда, именуемая Благовещением, раскрылась им в ее самом простом, понятном смысле, как благая весть, приносящая в дом надежду и радость.

В оде в честь ванэйковского творения живописец и поэт следующего столетия свидетельствует: «Глядя на чудных небесных дев и славословящих ангелов, которые, обратясь лицом

к зрителю, поют по нотам, всякий испытывает наслаждение и может даже различить голос каждого ангела в отдельности, настолько это ясно видно по их глазам и движению губ».

А рай, раскрывающийся вокруг центральной сцены, где патриархи, рыцари и народ поклоняются мистическому агнцу, то есть Христу! Эти коренастые старцы и юноши с такими простыми и в то же время выразительными чертами — да ведь это как бы вросшие всей своей мощью в родную землю еще несколько грубоватые, крепкие и трудолюбивые обитатели этих мест, они сами, хозяева этой земли! Да и все это небесное царство — это же их родной нидерландский город с его такими знакомыми готическими башнями!

Люди, глядевшие на Гентский алтарь в день его торжественного открытия, узрели впервые рай, изображенный не как небесное, нереальное видение, но как вполне конкретный, так сказать, осязаемый, радостный и благоухающий весенний лик мира, природы. И, конечно, их приводило в беспредельное восхищение, умиляло и трогало это любовное изучение художником всего виденного вокруг, стремление запечатлеть это виденное во всем его бесконечном разнообразии.

Братья ван Эйк. Гентский алтарь Музицирующие ангелы. Деталь внутренней части.

В пейзаже Гентского алтаря ботаники различают десятки пород деревьев, трав, плодов и цветов, порой самых диковинных, экзотических (ведь то было время, когда человек впервые приступил к познанию Вселенной, во всех ее широтах и меридианах), порой самых обыденных, знакомых здесь каждому с

детства. И вот эта восторженная любовь художника даже к самым простым травам несомненно ощущалась его современниками как гордая воля человека познать через искусство тайны природы, преобразить в живописи и подчинить себе природу.

Велика и всесильна магия искусства! Глядя на горницу, изображенную ван Эйком, на лужайку, на кущи деревьев, на руки верующих, сложенные в молитве, нидерландцы той поры, вероятно, говорили себе: «Да ведь это совсем как в жизни, совсем такие лица, горницы и лужайки видим мы каждый день!» Но этого мало. Лица близких ему людей, горница, где он жил, лес и лужайки, где он прогуливался, озарялись новым светом, как бы преображались в глазах нидерландца *после того*, как он увидел живопись ван Эйка. И глядя на родной пейзаж, открывавшийся через окно его дома, на парчу своего праздничного облачения, на румяные лица юных дев и на лица иные, отмеченные долгой жизнью, в которых каждая морщина — символ переживаний, он, наверное, говорил себе: «Да ведь это совсем как на Гентском алтаре!» И благодаря этому алтарю он глубже, тоньше, нежнее познавал и любил и родную природу, и свою страну, и весь видимый мир, и самое жизнь.

Так и мы где-нибудь на берегу Оки, перед березовой рощей, спускающейся к водным просторам, говорим себе невольно: «Да ведь это совсем как у Левитана!» В этом и заключается великое творчество художника! Левитан открыл нам очарование родной природы, и эту природу мы уже воспринимаем его глазами и любим благодаря ему еще больше.

Жителям Нидерландов Ян ван Эйк открыл видимый мир, красота которого была до этого затемнена аскетическими идеалами средневековья, в корне чуждыми непосредственной радости бытия.

И вот еще две картины Яна ван Эйка среди каких-нибудь двух десятков дошедших до нас его шедевров.

Небольшой портрет некрасивой, уже не первой молодости женщины, его жены, в причудливом (но сколь строгом) готическом облачении (Брюгге, музей). На вопрос: «Что такое живопись?» — можно ответить: «Вглядитесь в этот портрет — вот живопись!» Словами не объяснить этой картины, потому что творческий ход в ней бесконечно прост и незамысловата цель художника: изобразить правду, и *только*. Но плод этого творчества повергает нас в изумление.

Ян ван Эй к. Портрет жены художника. Брюгге. Музей.

Если сказать: правда, изображенная в живописи, то уже подразумевается преображение природы, то есть нечто совершенно иное, нежели точное, фотографическое ее воспроизведение. Как определить это иное? *Только правду* хотел изобразить ван Эйк… Вот она, магия живописи! Нельзя забыть это лицо, эти широко расставленные глаза, тонкие губы, этот высокий лоб, как построен (именно построен) ее наряд, нельзя забыть эти краски, нежные и насыщенные.

Не раз указывалось, что у ван Эйка нет пафоса, нет драматизма… Я не знаю, стоит ли оспаривать такие утверждения. У него простое, величавое преображение природы.

Знаменитая «Мадонна канцлера Ролена» (Париж, Лувр).

Блещут каменья, красками сияет парча, и притягивают неотразимо взор каждая пушинка меха и каждая морщина лица. Как выразительны, как значительны черты коленопреклоненного канцлера Бургундии! Что может быть великолепнее его облачения? Кажется, что вы осязаете это золото и эту парчу, и сама картина предстает перед вами то как ювелирное изделие, то как величественный памятник. Недаром при бургундском дворе подобные картины хранились в сокровищницах рядом с золотыми шкатулками, часословами со сверкающими миниатюрами и драгоценными реликвиями. Вглядитесь в волосы мадонны — что в мире может быть мягче их? В корону, которую ангел держит над ней, — как блещет она в тени! А за главными фигурами и за тонкой колоннадой — уходящая в изгибе река и средневековый город, где в каждой подробности сверкает ванэйковская изумительная живопись.

Мы видели, как это искусство поразило современников: оно входило как радость в их простые и восприимчивые души.

Братьям ван Эйк долго приписывалась великая честь изобретения масляной живописи. Теперь установлено, что не они первые ею пользовались. Но именно они усовершенствовали технологию этой живописи, проложив путь всем позднейшим знаменитым колористам.

Не случайно живописи, в которой главное — цвет, а не контур, не линия, суждено было в Нидерландах дать впоследствии ни с чем не сравнимый урожай: наряду с Венецией Нидерланды — подлинная родина колористов.

Подобно венецианской лагуне, земли, расположенные в низовьях Рейна, Шельды и Мааса, — низкие земли, как указывает само их название: Нидерланды[1], — окутаны морским воздухом, как бы пропитаны влагой. Не точеные скульптурные очертания, как, например, в Тоскане, а дымка, растворяющая предметы, определяет их пейзаж, в котором один тон незаметно переходит в другой, рождая бесконечные красочные нюансы. Но Венеция — лучезарный, сияющий юг, синева неба там словно напоена вином. Нидерланды — север, пасмурный и дождливый. Тут не синева с золотистыми переливами, а густые туманы, которые солнечный свет как бы разбавляет молоком, а в красочной гамме преобладают буро-желтые, буро-зеленые, красно-серые, часто мглистые тона. Все пропитано испарениями, все тает в них. Но от этого еще ярче вспыхивает жаркое пламя очагов, и языки сто, пусть на миг, ослепляют взор всеми цветами радуги, как драгоценные каменья на темной парче, как сверкающие в полумраке витражи под дымными сводами готического собора!

Ян ван Эйк. Мадонна канцлера Ролена. Париж. Лувр.

Когда здесь родилась живопись, художник получил как бы от самой природы и от самой жизни, расцветшей на этой земле, ту палитру, которая была наиболее пригодна, чтобы запечатлеть все, что созерцал его глаз. Впрочем вначале он живей воспринимал радужную пестроту, чем нюансы, мягко сливающиеся в едином тоне, и готическая линеарность еще часто определяла его композиции.

А живопись родилась здесь и расцвела в ту счастливую пору, когда человеку открылась красота видимого мира и он залюбовался им. Это любование вытекало из самой сущности той великой эпохи, которая называется Возрождением и про которую Энгельс сказал, что она «нуждалась в титанах и… породила титанов по силе мысли, страсти и характеру, по

многосторонности и учености», явившись «величайшим прогрессивным переворотом из всех пережитых до того времени человечеством».

Исторический процесс, завершившийся эпохой Возрождения, был на севере Европы более длительным и трудным, чем в Италии. Что же отличало от Италии северный готический мир?

Летописец, спустившийся в ломбардские долины вместе с войсками императора Запада, германского и итальянского короля, знаменитого Фридриха Барбароссы, был поражен, что люди, которые обитали здесь, остались латинянами. «Они освободились, — писал он с недоумением и завистью, — от всей грубости, присущей варварской дикости, воздух, которым они дышат, земля, на которой живут, одарили их тем, что напоминает утонченность и благородство римлян. Они сохранили изящество языка и мягкость античных нравов. В строительстве своих городов, да и в самом правлении они стараются подражать ловкости и умению древних римлян».

Строки эти написаны в XII веке. Какой документ! И кажется нам, что, значит, неизбежными были через несколько столетий после этого и Венеция Тициана, и Флоренция и Рим Микеланджело и Рафаэля, унаследовавшие дух античности.

Ничего этого не было в Нидерландах. Почти никакого наследия светлой античной культуры! Там жили люди, сохранившие во всей густоте кровь своих предков, необузданных варваров, которых столько раз били, но так и не могли добить римские легионы и которые в конце концов сокрушили античную цивилизацию. Как было им вырваться из дремучей схоластики средневековья с его церковным абсолютизмом да неповоротливым и жестоким, как рыцарь в пудовых доспехах, феодальным строем? И все же вырвались, хотя и позднее, чем итальянцы.

Столетняя война, изнурившая Францию и Англию, пощадила «Низкие земли». И вот мы наблюдаем рост городов, крупнейших и цветущих центров международной торговли. В этих городах развилась впервые в Европе шерстяная промышленность. Брюгге торгует со всем миром. В этом огромном по тому времени городе с населением в сто пятьдесят тысяч жителей семнадцать государств содержат постоянные торговые агентства, а купцы и ремесленники образуют пятьдесят четыре гильдии. Рождается буржуазия с ее верхушкой — патрициатом. В XV веке отдельные феодальные владения объединяются под властью могущественных герцогов соседней Бургундии, таких знаменитых и отважных правителей, как Филипп Добрый и Карл Смелый, что способствует дальнейшему экономическому расцвету. И вот

наравне с Италией Нидерланды становятся самой передовой, самой развитой европейской страной.

Ах, как просится это раздолье, благополучие, вся эта яркая, кипящая жизнь на картину, именно на картину! Скульптура, подобно сказочному лесу из камня расцветшая по стенам соборов, и в небесную высь уходящая архитектура величественно выражали думы и чаяния людей минувшей эпохи. Но людям нового времени, жителям этих тучных земель, людям, у которых так развито здоровое, непосредственное, чисто физическое восприятие мира, нужно теперь и новое искусство, тоже конкретное, отвечающее их простому и яркому мироощущению.

Буржуазия делит власть с феодалами: бургундские герцоги привлекают ее к своему двору. А двор этот — в Дижоне ли или в Брюгге — самый пышный в тогдашней Европе. На площадях готических городов, перед темными средневековыми ратушами, в дни празднеств и торжественных церемоний появляются среди шумной и разряженной толпы бургундские вельможи в мантиях, усыпанных каменьями, с конюхами и оруженосцами. Седла их коней покрыты бархатом, яркими красками сверкает их облачение. Юное веселье и роскошь. Земная радость уже не почитается грехом. Но варварская грубость еще не изжита, и земные радости подчас переходят в разгул. Герцог Филипп Добрый женится три раза, и при этом у него шестнадцать внебрачных детей. У крупнейшего феодала графа Клевского таких детей не менее шестидесяти, и летописец перечисляет их, повествуя о пиршествах и торжествах. Церковь, религия все еще могучи, но их власть уже не всеобъемлюща, не абсолютна. У людей есть, по крайней мере, надежда, что можно жить хорошо на земле, что жизнь земная прекрасна сама по себе, а не только как подготовка, как испытание перед жизнью «небесной».

…Под северным небом, в северном тумане проходят блестящие кавалькады, и глаз ласкают смягченные в молочном воздухе яркие тона. Благоденствие и непосредственные радостные ощущения. Мир осязаемый, зримый преображается в сменяющих друг друга видениях — и рождается живопись.

Вот они, эти кавалькады на левой, внутренней, створке Гентского алтаря, где Ян ван Эйк изобразил и самого себя среди рыцарей, на богато убранном коне!

Как отлична эта живопись севера от живописи Италии! Не идеализация, не стремление к эффектным монументальным построениям, к благородству, к классической ясности, а желание изобразить видимый мир во всех его внешних и внутренних проявлениях, во всем его разнообразии. Да, подлинное желание «объять необъятное», за что презрительно упрекал нидерландцев

великий гений классического юга Микеланджело. Но нидерландские живописцы открыли в мире и нечто такое, очень глубокое, сокровенное, как бы «интимное», что не нашло себе места в титанических видениях Микеланджело. Лишенные классических, античных прообразов, они в живописи воплощали видимый мир, следуя влечению собственного сердца, как бы сливаясь душой с этим миром, открывали его непосредственно, пожалуй, с еще большим юношеским пылом, чем ранние итальянские мастера.

Замечательный германский художник начала прошлого столетия Каспар Давид Фридрих очень хорошо сказал о живописи: «Художник должен писать не только то, что он видит перед собой, но и то, что видит в себе. А если в себе он ничего не видит, то пусть бросит живопись».

Эту же мысль еще полнее выразил Гоголь в повести «Портрет», описывая подлинно совершенное произведение живописи:

«Везде уловлена была эта плывучая округлость линий, заключенная в природе, которую видит только один глаз художника-создателя и которая выходит углами у копииста. Видно было, как все извлеченное из внешнего мира художник заключил сперва себе в душу и уже оттуда, из душевного родника, устремил его одной согласной, торжественной песнью. И стало ясно даже непосвященным, какая неизмеримая пропасть существует между созданьем и простой копией с природы».

Дать свое, новое видение мира, а не просто запечатлеть видимое — этому правилу следовали мастера нидерландской живописи именно потому, что они были мастерами, а не ремесленниками и время, в которое они жили, рождало подлинную живописную культуру.

Да, увы, мы знаем очень мало о них. До нас дошли имена живописцев, которые некогда пользовались славой, но среди них есть такие, чье творчество нам, по существу, незнакомо. Мы не знаем авторов многих сотен превосходных нидерландских картин XV века, хранящихся в музеях Европы и Америки, в ратушах и церквах Бельгии и Голландии.

Одна из увлекательнейших задач искусствоведения — воссоздание творческой личности тех замечательных мастеров прошлого, чьи произведения нам в точности неизвестны. Тут важно обнаружить хотя бы одно несомненное авторское произведение, а затем уже искать схожие с ним по манере, по вдохновению. Ну, а если такой хотя бы одной достоверной картины не имеется? Тогда работа предстоит еще более кропотливая и результат ее часто будет иметь лишь условный

характер. Так, «Мастер Флемальского алтаря» — это всего лишь условное наименование нидерландского живописца первой половины XV века (очевидно, старшего современника ван Эйка), которому приписывается ряд картин, близких по манере к так называемому Флемальскому алтарю.

В Ленинградском Эрмитаже имеется прелестная работа этого мастера: «Мадонна с младенцем». Какое же свое новое видение мира внес в этот совсем маленький образ ее неведомый создатель?

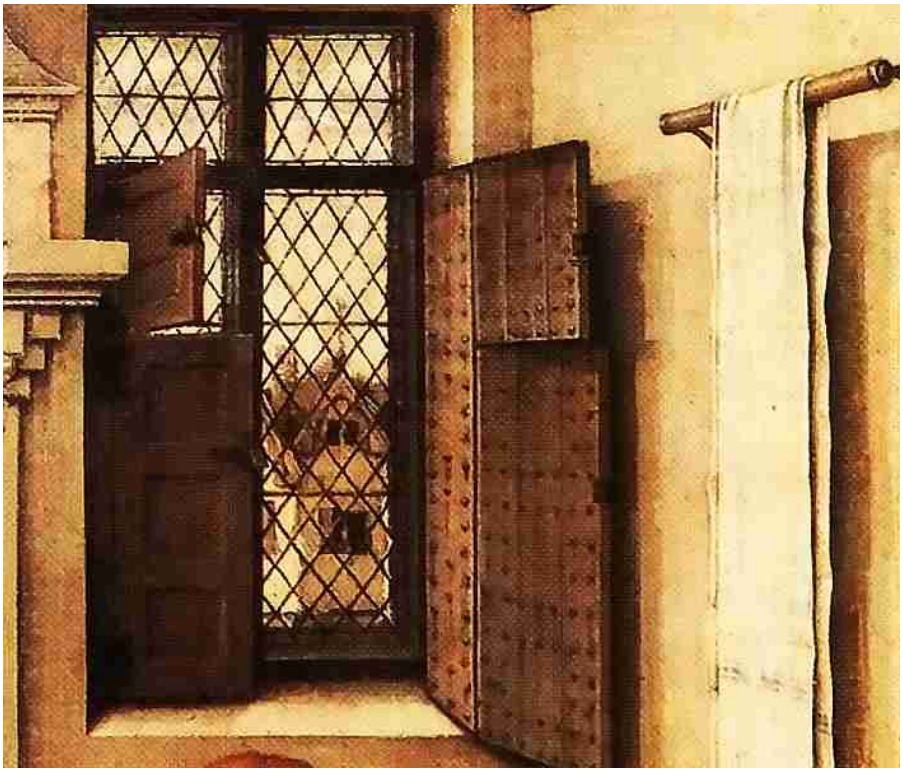
Пылает очаг, юная мать рукой предохраняет от жара голенького ребенка. Волосы ее плавно ложатся на плечи, а одеяние образует красивый готический узор. Очень просто обставленная горница. Столик, полотенце… Через открытое окно виден соседний дом.

Художник еще близок к миниатюристам, он не знает еще законов перспективы, лишь ощупью, эмпирически пытается их постигнуть, а потому порой наивно и неуклюже передает изменения в величине и четкости предметов в зависимости от их расположения в пространстве.

Тихой радостью, уютом, бесконечно интимным мироощущением овеяна вся композиция. Вот это и внес ее автор в живопись, *заглянув в себя,* из своего душевного родника, этим настроением одухотворил то, что видел перед собой.

Взгляните на это раскрытое окно, забудьте обо всем прочем. Казалось бы, самое обыкновенное окно, а между тем само по себе оно — уже целая картина. Так у замечательнейших нидерландских мастеров подлинно драгоценна каждая деталь. Как остро, как убедительно ощутимо дерево ставень! И какая тонкая, умиротворяющая поэзия разлита здесь, и в решетке окна, и в сером соседнем доме, где тоже угадываешь и жизнь и уют, и даже в крепких гвоздях, стройными своими рядами радующих глаз на этом чудесном в своей простоте дереве ставень!

Флемальский мастер. Мадонна с младенцем. Ленинград. Эрмитаж.



Флемальский мастер. Мадонна с младенцем. Окно. Деталь.

У каждого из крупнейших нидерландских мастеров XV века своя заслуга, каждый принес что-то новое, выразил в живописи какую-то лишь ему открывшуюся внутреннюю сущность видимого мира. Так ведь было и в Италии, когда, исходя из классического идеала, открывали мир тосканские, умбрийские и венецианские мастера.

Новая струя была внесена в нидерландскую живопись другим замечательным художником, Рогиром ван дер Вейденом, прекрасная работа которого имеется и в нашем Эрмитаже. Это «Евангелист Лука, рисующий мадонну». Картина для нас подлинно символическая! Вот точно так же добросовестно и вдохновенно, смиренно и любовно, как этот христианский святой, старающийся запечатлеть не по памяти, а с натуры лик мадонны, писал нидерландский живописец той поры лик природы, натуру, мир, жизнь.

Природа покоряла художника своим вечным очарованием, женственной, материнской прелестью. И этому доказательство — вся картина, созданная во славу легендарного живописца-евангелиста, который почитался покровителем художественных

цехов, то настроение, которым она проникнута, одухотворенные черты мадонны и святого, складки их облачений, как бы образующих чисто музыкальный аккорд, и открывающаяся вдали панорама готического города с крохотными фигурами, каждая из которых живет своей жизнью.

Странное дело, у великого ван Эйка, в сущности, почти не было прямых последователей. Опять-таки, подобно Пушкину, он сразу знаменует в искусстве высшую ступень. Гений его был всеобъемлющим, и недаром про него говорят, что он умел разглядывать мир и в микроскоп и в телескоп. Скачок, им совершенный, представлялся действительно грандиозным. Выше подняться в искусстве не было, казалось, возможности.

Путь Рогира ван дер Вейдена более традиционный, средневековый. Узорчатость для него важнее объемности. Зато он поразительный рисовальщик, картины которого напоминают крупнофигурную резьбу по дереву готических мастеров, поэт линии, страстный и нервный, заостряющий до крайности ощущения и контрасты, и необычайный по смелости своих пестрых красочных сочетаний колорист. Он не поднялся выше ван Эйка, но внес в живопись, созданную ван Эйком, момент, так сказать, патетический, внутренний драматизм.

Как и ван Эйк, Рогир ван дер Вейден достиг признания при жизни. Три десятилетия занимал должность живописца города Брюсселя. Это был мастер плодовитый. Среди картин, которые увековечили его имя, — знаменитое мадридское «Снятие со креста», грандиозная композиция, апофеоз мучительной страстности и сумеречной, трагической красоты, где переплетающиеся тела образуют поразительный узор; «Оплакивание Христа» в брюссельском музее, картина, которой подражали чуть ли не все последующие фламандские мастера, где драматизм достигает невиданной напряженности и где исключительной смелости контраст линий вырастает на фоне объятого заревом неба.

Прекрасная, юная живопись Нидерландов! Казалось, только что родилась она, а уже слава ее — все то, что она смело вносила в изобразительное искусство, — пересекает Альпы, воспринимается как новаторство во Франции, Германии, даже Испании, вызывает восхищение в самой Италии. Там, при блестящем урбинском дворе, работает нидерландский живописец из Гента, оказывая далеко идущее влияние на многих итальянских мастеров, а итальянский купец Портина́ри заказывает большой алтарный образ, и поныне носящий его имя, нидерландскому мастеру, несравненному Гуго ван дер Гусу.

Рогир ван дер Вейден. Евангелист Лука, рисующий мадонну. Ленинград. Эрмитаж.

Этот образ (поклонение младенцу Христу) хранится в знаменитой галерее Уффици во Флоренции, как бы торжественно представляя среди шедевров итальянской живописи живопись севера со всеми ее великими возможностями.

И действительно, когда, наглядевшись там на картины современных Гуго ван дер Гусу итальянских мастеров, ну хотя бы даже на лучезарное, золотистое, прекрасное в своей классической ясности «Рождение Венеры» Боттичелли, подходишь к этому созданию, дух прямо-таки захватывает. С поразительной непосредственностью, с глубоким проникновением во внутренний мир человека, со страстной выразительностью изображены в нем люди, животные и каждый предмет. И здесь, быть может, впервые в мировой живописи является нам во всей своей первозданной мощи народ, самый простой, самый обездоленный, но и самый чистый духом, самый пламенный в своих чувствах, в лице

смиренных и в то же время бесконечно величественных пастухов, пришедших поклониться тому, кто, по их вере, призван избавить мир от зла, от великой несправедливости, уготованной беднякам.

Нет в нидерландской живописи XV века художника более необычайного, чем Гуго ван дер Гус. Одержимый? Он умер сумасшедшим, и в картинах его какой-то странный вихрь, какой-то внутренний хаос от напора страшной силы внутреннего динамизма. «Успение богоматери» в Брюгге — одна из самых в этом смысле заостренных его картин. Не создано никем из нидерландских мастеров более волнующих образов, чем эти образы апостолов вокруг усопшей богоматери. Какая выразительность в лицах! Какая смелость в позах! А в складках облачений вся страстная угловатость поздней готики. Краски… У Гуго ван дер Гуса своя палитра, глубоко отличная от палитры ван Эйка или Рогира ван дер Вейдена; свои тона: белые, голубые, зеленые пятна, пронизанные каким-то холодным светом, в контрасте с бурыми насыщенными тонами.

Все упомянутые живописцы развились в Южных Нидерландах (нынешней Бельгии), где в богатых промышленных центрах Брюгге, Генте, Турне или при самом дворе бургундского герцога возникли художественные школы. В северных провинциях (нынешней Голландии) живопись еще не достигла в XV веке подобного расцвета. Однако и там были уже даровитые мастера, которые, главным образом в Гарлеме, далеко от двора, создавали более робко и с меньшей славой, чем в южных провинциях, свой живописный стиль, менее пышный, бытовой, по существу более демократический, где впервые в истории искусства пейзажу, обстановке отводилось едва ли не главное место. Однако коренного отличия между живописью Северных Нидерландов и Южных, пока они составляли единое целое, еще не ощущалось.

Гуго ван дер Гус. Алтарь Портинари. Центральная часть. Флоренция. Галерея Уффици

В последнюю четверть XV столетия Нидерланды включаются в мировую империю Габсбургов. Это вначале обеспечило крупные выгоды новой буржуазии. Экономическое развитие страны на полном подъеме, и страна эта становится одной из самых богатых и густонаселенных в Европе. Старинная цеховая городская промышленность приходит в упадок, постепенно заменяясь промышленностью капиталистического характера. Брюгге и Гент теряют свое значение, уступая его Антверпену, который морскими путями связан со всеми тогдашними центрами международной торговли.

Но в Брюгге конца века, где прежняя бурлящая жизнь сменяется тихим провинциальным прозябанием, расцветает искусство еще одного замечательного мастера, уроженца Германии, который именно в этом городе, уже в период его упадка, нашел самую благоприятную почву для увенчания своего живописного вдохновения.

И сейчас путешественник сразу же с вокзала попадает в Брюгге на тихие улицы с каналами, проходит вдоль старинных

серых или бурых домов, друг к другу прижатых, окунаясь в какую-то особую поэтическую атмосферу. И, когда входит он в крохотный музей при старинной больнице и видит там творения Мемлинга, ему сразу же близко и понятно его искусство. Да, вот живопись этого города, да, именно такая живопись должна была радовать людей, которые жили в конце XV века в готическом нежном и пасмурном Брюгге!

В раннюю фламандскую живопись Мемлинг внес лирику, мечтательную поэзию. Понять его, проникнуть в самую глубину того настроения, которое разлито в его картинах, в каждой фигуре, в позе ее, лице, складках ее облачения и в каждом деревце безмятежного сладостного пейзажа за окном или где-то на заднем плане, словно выглядывающего из-за фигур, можно лучше всего именно в Брюгге. Кругом вас в этом сонном городе с узкими улицами, узкими готическими домами у серых вод, на которых дремлют лебеди; все охвачено той же поэзией, той же плавной, туманной романтикой.

После страстной картины Гуго ван дер Гуса, после знаменитой «Мадонны каноника ван дер Пале» Яна ван Эйка, красующихся в том же музее при госпитале св. Яна в Брюгге, несколько изощренное очарование Мемлинга — все же пленительный отдых для посетителя. В шедевре его, раке св. Урсулы, все лирично, нежно и, даже когда изображена трагедия, нет страха, нет страданий, нет ни малейшей напряженности. Драматизм никогда не удавался этому женственному, порой манерному мастеру, да и был ему глубоко чужд.

Женский портрет его под названием «Сибилла». Какая-то тайна разлита по лицу этой задумчивой некрасивой женщины, и что-то загадочное, словами не передаваемое, светится в ее широко раскрытых глазах, скрыто сжатыми губами, схоронено пальцами, безмятежно и ровно сложенными.

«Мадонна с младенцем» в том же музее — быть может, самое поэтическое создание ранней фламандской живописи, а в лице юноши на створке (особенно запоминаются его губы, полураскрытые, пухлые, такие живые, что, кажется, чувствуете на себе его дыхание) такая внутренняя правда и столько вдохновения, что стоишь перед этой картиной как бы зачарованный.

Мемлинг. Мучение св. Урсулы. Брюгге. Музей.

XV век на исходе. Каков же итог пройденного пути? В Италии к этому времени уже зреет всеобъемлющий гений Леонардо да Винчи, который принесет изобразительному искусству полное раскрепощение. А в Нидерландах? Ван Эйк, Рогир ван дер Вейден, Гуго ван дер Гус и Мемлинг дали в живописи видение мира, неведомое Италии. Но композиция у них еще скованна, сочетание

фигур не образует единого целого, нет единства тона, законы перспективы не изучены, а лишь подчас угаданы, трехмерное пространство не является еще для художника родной стихией, и он часто робеет, вступая в него. Чего-то очень существенного, даже капитального не хватает еще великой живописи Нидерландов.

Но прошло то время, когда нидерландские мастера не видели иного живописного образца, чем свое собственное творчество. Слава итальянского искусства озаряет теперь всю Европу. Этой славе суждено было сыграть важнейшую роль в развитии нидерландского искусства.

Наступает новая эра в истории человечества. Мир находится накануне открытия Америки. Эпоха Возрождения утверждает универсализм гуманистической культуры, преодолевающей средневековую замкнутость. «Вместо старых потребностей, удовлетворяющихся отечественными продуктами, возникают новые, для удовлетворения которых требуются продукты самых отдаленных стран и самых различных климатов. На смену старой местной и национальной замкнутости и существованию за счет продуктов собственного производства приходит всесторонняя связь и всесторонняя зависимость наций друг от друга. Это в равной мере относится как к материальному, так и к духовному производству. Плоды духовной деятельности отдельных наций становятся общим достоянием»[2].

II. В век величайших свершений и противоречий

«Романисты», Лука Лейденский, Квентин Массейс, Иероним Босх, Питер Брейгель

XVI век! Век гуманизма, век расцвета человеческого духа, человеческого гения, век великих открытий, век, когда наука, литература, искусство достигли высот, невиданных со времени крушения античной культуры. Таким был этот блистательный век для Западной Европы. А для Америки, открытой Европой в век предыдущий? Этот век был отмечен ее освоением европейцами и последовательным и беспощадным уничтожением ее коренного населения. Век геноцида, варварского разорения древних и высоких культур и организованного ограбления природных богатств новооткрытого континента пришельцами из Европы, современниками Рафаэля, Сервантеса и Шекспира, колонизаторами-разбойниками, превосходство которых над туземцами выражалось в данном случае в том, что они владели более совершенными орудиями уничтожения.

Но и в самой Западной Европе эта беспримерная по своим достижениям эпоха была отмечена постоянной борьбой между конкурирующими группировками господствующих классов, а главное — борьбой против растущих сил прогресса, выражавшейся порой в таких кровавых деяниях, как организованная французской государственной властью во главе с самим королем поголовная резня протестантов в страшной памяти Варфоломеевскую ночь 1572 года.

Век, когда человеческий разум восстал против фанатизма и мракобесия, внедрявшихся Ватиканом, и когда папству был нанесен жестокий удар, от которого оно так и не оправилось. Век, когда буржуазия утвердилась почти повсюду в Западной Европе, вступив в решительное соперничество с феодальным дворянством. Век прогресса, но в то же время яростного сопротивления реакционных сил, теряющих почву под ногами.

В «Низких землях» этот век ознаменовался первой в мире буржуазной революцией, имевшей огромное значение для всего тогдашнего развития Европы. Но до этого, пока зрели силы революции, жизнь Нидерландов представляла собой подлинный клубок противоречий.

После Карла V мировая империя Габсбургов распалась.

Нидерланды переходят под власть Филиппа И, но этот Габсбург уже не император, а только испанский король — и в стране владычествуют испанцы. Местная буржуазия богатеет. Антверпен с его великолепной гаванью, международной биржей, конторами и складами иностранных купцов — порт мирового значения, чуть ли не главные двери в Атлантический океан, по ту сторону которого — Новый Свет с его сказочными богатствами.

Но испанская власть грабит страну, ущемляет интересы и национальное чувство нидерландской буржуазии. Разрастается борьба против испанского феодализма, опирающегося на католическую церковь. Кальвинизм, потрясший основы Ватикана, оказывает все более решающее влияние на умы. «Его догма отвечала требованиям самой смелой части тогдашней буржуазии. Его учение о предопределении было религиозным выражением того факта, что в мире торговли и конкуренции удача или банкротство зависят не от деятельности или искусства отдельных лиц, а от обстоятельств, от них не зависящих. „Определяет не воля или действия какого-либо отдельного человека, а милосердие“ могущественных, но неведомых экономических сил. И это было особенно верно во время экономического переворота, когда все старые торговые пути и торговые центры вытеснялись новыми, когда были открыты Америка и Индия, когда даже издревле почитаемый экономический символ веры — ценность золота и серебра — пошатнулся и потерпел крушение» (Ф. Энгельс)[3]. А на рост кальвинизма испанский король Филипп II и его свирепый наместник в Нидерландах герцог Альба отвечали погромами и кострами инквизиции, воскрешая самые страшные времена средневековья.

Нидерланды XVI века дали великого гуманиста Эразма Роттердамского. Наука, просвещение получают все большее распространение в стране. Но уже с XV века ведущая роль в культуре, в искусстве принадлежит здесь живописи, ибо из всех искусств живопись полнее всего отвечает непосредственному, так сказать, чувственному восприятию мира, свойственному нидерландцам.

Родственное искусство тканого ковра — шпалеры, — обусловленное развитием шерстяной промышленности, достигло исключительно высокого уровня. Как фресками в Италии, шпалерами украшались в Нидерландах стены дворцов и соборов. С конца XV века Брюссель, где теперь двор наместника, — главный мировой центр этого искусства: брюссельских мастеров приглашают в Рим и Мадрид, Вену и Париж. Но это — искусство прежде всего декоративное, условное: шпалера должна радовать глаз и быть занимательной, она лишь украшение покоев, и

живописных достижений прошлого века было бы для нее вполне достаточно.

Но самой живописи, как мы говорили уже, чего-то очень существенного не хватает. Ван Эйк и другие ранние нидерландские мастера открыли видимый мир, но не познали той внутренней свободы, которой сияет живопись мастеров итальянского Возрождения. На заре XVI века нидерландская живопись опаздывала на целое столетие по отношению к итальянской.

И вот, чтобы порвать со своей готической скованностью, чтобы научиться свободе и в свободе владеть видимым миром, как Леонардо да Винчи, как Рафаэль, как Микеланджело и как Тициан, нидерландские мастера устремляются один за другим в Италию, не подозревая, что для многих из них итальянская выучка окажется губительной.

Одним из первых поехал в Италию Ян Го́ссарт, по прозванию Мабюзе. Это был мастер, гением не отмеченный, но способный живописец, рисовальщик и гравёр, унаследовавший от нидерландских мастеров прошлого века зоркость наблюдения, остроту рисунка и склонность к тщательному изображению подробностей. Пробыл он в Риме всего лишь год, два. Но и этого было достаточно: на родину Госсарт вернулся как бы сбитый с толку и обессиленный.

В Эрмитаже имеется характерная его картина «Снятие с креста». Невольно вспоминаешь композицию на ту же драматическую тему, исполненную Рогиром ван дер Вейденом. Каким единым ритмом, какой искренностью она проникнута, какая щемящая боль, какое страдание в лицах, какая выразительность в позах, как правдиво все, хоть и скованна еще композиция и кажется, будто развертывается она в одной плоскости!

Ян Госсарт захотел свободы, захотел царить в трехмерном пространстве, вырваться раз и навсегда из готической ограниченности. И что же получилось? Говоря фигурально, он беспорядочно помахал руками — и только! Ненужная сложность поз, резкость движений, неоправданная, а значит, выпадающая из композиции декоративность, и, в общем, не свобода, а сумбур, а вместо драматизма — дешевая театральность, от которой веет холодом и искусственностью.

Так называемых романистов, то есть художников, подражавших итальянскому и, в частности, римскому искусству, оказалось множество на протяжении всего XVI столетия, особенно в Южных Нидерландах. Эти «романисты» были мастерами весьма плодовитыми, едва успевавшими удовлетворять требования

многочисленных заказчиков из придворных кругов и патрициата.

Не следует, однако, высказывать огульное суждение о творчестве всех этих очень прославленных в свое время художников. То там, то здесь в их произведениях светятся искорки таланта, видно иногда и настоящее мастерство, а портреты, ими написанные, почти всегда превосходны, ибо в них они оставались верны национальной традиции.

Но от их бесчисленных религиозных и мифологических композиций веет все тем же холодом, они надуманны и неубедительны. Ибо эти мастера не научились у итальянцев подлинной внутренней свободе, а лишь заимствовали у них чисто внешние приемы, оказавшиеся очень неподходящей оболочкой для их все той же чисто северной, самобытной нидерландской сущности. Тягостно смотреть на краснощеких и белотелых антверпенских парней, грузчиков или пекарей, почему-то изображающих на их картинах античных богов и героев, на добродушных толстобедрых фламандок, принимающих нарочито грациозные позы, слишком пышно разряженных, когда художник хотел дать образ кающейся Магдалины, или откровенно обнаженных, в виде Евы или Венеры, рыхлыми и тучными своими телами буквально выпирающих из-под причудливых арок с гирляндами или стройных античных колоннад!

И впрямь вся эта плохо переваренная античность, к тому же еще в нарочито утонченном, придворном итальянском преломлении, не к лицу этим славным фламандским дояркам, достойным, как мы увидим, куда лучшей участи в искусстве. Отметим же главный урок, который дает нам вся эта живопись: вот что угрожает искусству, когда оно теряет свою самобытность, свое лицо, тщится говорить на чужом языке.

Но значит ли это, что нидерландцам незачем было учиться у итальянцев? Нет, вовсе не значит! Они учились у них геометрии и оптике, физике и анатомии, и учение это подчас приносило замечательные плоды. Таким примером служит в первую очередь творчество Луки Лейденского, вероятно, самого крупного нидерландского живописца первой трети XVI века.

Об этом художнике мы знаем больше, чем о многих других: Лука Лейденский был человек, по-видимому, замечательный, влюбленный в стихию изобразительного искусства и весь отдавшийся ей. По словам биографа, жившего в том же XVI столетии, он «был как бы уже рожден живописцем и гравером, с кистью и резцом в руках». По тому же свидетельству, «он еще девятилетним мальчиком выпускал в свет превосходно и тонко исполненные на меди гравюры собственного измышления… Мальчиком он без устали рисовал с натуры головы, руки, ноги,

пейзажи и различные ткани, которые доставляли ему особенное удовольствие».

За первую свою картину он получил двенадцать золотых гульденов: ровно столько, сколько ему было лет. Стал рано знаменит и богат, на деньги не скупился и широко угощал свою братию — художников, ходивших за ним буквально толпами. Умер он лет сорока, в полном расцвете своих творческих возможностей. «Последнее, что гравировал Лука, — пишет тот же автор, — была небольшая картинка, изображавшая Палладу; говорят, что она, вполне оконченная, лежала перед ним на кровати как будто бы для того, чтобы показать, что он до конца занимался с любовью своим благородным и просвещенным искусством».

Теперь взглянем на это искусство. Вот, например, его гравюра «Молочница». Быт едва ли не впервые фигурирует здесь не как фон религиозного сюжета, а сам по себе, при этом быт крестьянский, от которого так и веет хлевом, землей. Посмотрите на эту юную женщину, несущую молоко. Она не изображает ни евангельскую святую, ни греческую богиню: это самая простая нидерландская труженица полей. Но поза ее и походка так же вольны, естественны, благородны, как и у современных ей итальянских мадонн и венер.

…Теперь мила мне балалайка
Да пьяный топот трепака
Перед порогом кабака.
Мой идеал теперь — хозяйка,
Мои желания — покой.
Да щей горшок, да сам большой.
Порой дождливою намедни
Я, завернув на скотный двор…
Тьфу! прозаические бредни,
Фламандской школы пестрый сор!
Таков ли был я, расцветая?
Скажи, Фонтан Бахчисарая!

Да, то же чувство, что и в этих пушкинских строках, можно испытать, глядя на жанровые картины нидерландцев, когда вы перед этим смотрели на Боттичелли или Рафаэля. Скотный двор — после Бахчисарая! Но какой-то новый лик мира, какую-то новую его сущность открыли и преобразили в живописи нидерландские мастера даже еще до того, как их искусство достигло полного расцвета. Сущность эту точно угадал Пушкин:

Иные нужны мне картины:
Люблю песчаный косогор,
Перед избушкой две рябины,
Калитку, сломанный забор,
На небе серенькие тучи,
Перед гумном соломы кучи
Да пруд под сенью ив густых,
Раздолье уток молодых…

Но, чтобы преобразить эту сущность до конца, нидерландским художникам надлежало изучить мастерство, выработанное итальянцами, которое в изобразительном искусстве дает власть над видимым миром. Автор «Молочницы» твердо ступил на путь, ведущий к этому мастерству.

В нашем Эрмитаже хранится картина Луки Лейденского «Исцеление иерихонского слепца», тем, между прочим, замечательная, что уже Карел ван Мандер, то есть почти современник, считал ее «самым лучшим из всех его произведений». А в сонете той же эпохи читаем:

«Кто ни взглянет на эту картину, каждая часть которой изобилует искусством, всякий испытает волнение, ибо слепой привлекает к себе глаза и сердце каждого… Слепой получил свой свет от света, а через этого слепого Лука дарит зрение слепой кисти живописцев, дабы она без ошибки шла по прямому пути».

Лука Лейденский. Молочница. Гравюра.

Подлинно вещие слова! «Дарит зрение слепой кисти живописцев» — это и есть овладение видимым миром в живописи.

И заметьте, главный персонаж этой картины, писанной на сюжет евангельской легенды, не Христос-исцелитель, а слепой — исцеляемый. Да и что представляет собой вся эта картина? Сцену из нидерландской жизни XVI века, облагороженной в живописи высоким внутренним содержанием. Собрались люди всех сословий, все они — и простая женщина с традиционной для нидерландских художников тщательно выписанной плетеной корзинкой, и пышно разодетые горожане, и дети и старики, нищие и богачи — жестами, позами, взглядами сосредоточивают ваше внимание на главном. А главное — это великая немощь, которой приходит на помощь великое милосердие.

Лука Лейденский. Исцеление иерихонского слепца. — Ленинград. Эрмитаж.

Как здесь человечен Христос! Это уже подметил ван Мандер. «В образе Христа, — пишет он, — удивительно правдиво переданы неподдельная простота, милосердие, кротость, смирение и сердечное желание оказать слепому благодеяние… В слепом, которого привел сюда сын, очень верно подмечена

привычка слепых выставлять руку для ощупывания». А сам этот слепой — живое воплощение исконных страданий народа. Замечательно и изображение природы, о которой восторженно отзывается ван Мандер: «Пейзаж красивый и светлый, вдали видны деревья и кустарники, написанные так хорошо, что едва можно где-нибудь встретить подобные…»

Пусть краски слишком пестры в своей яркости, пусть некоторые фигуры не совсем еще естественны, угловаты, Лука Лейденский продолжает крепкую реалистическую традицию Яна ван Эйка, внося при этом в многофигурную композицию внутреннюю размеренность и ясность. И этому искусству он научился у итальянцев, не утратив своей здоровой национальной самобытности, ничем не погрешив против великого реализма, незыблемый фундамент которого был заложен для всей живописи Нидерландов Гентским алтарем.

Лука Лейденский — характерный представитель той части Нидерландов, которая в следующем столетии станет Голландией.

Но и крупнейший антверпенский мастер первой трети XVI века Квентин Массейс (или Массис), во многом еще сохранивший позднеготическую манеру, извлек полезнейшие уроки из изучения итальянских мастеров, и в первую очередь — Леонардо да Винчи.

Совершенствуя свое высокое дарование духовным проникновением в творчество великого чародея и мудреца, написавшего «Джоконду», он достиг в живописи некоей сияющей праздничности, которая в сочетании с эмалевым блеском красок и мягкой светотенью радостно выявляет в его образах, особенно женских, чуть загадочную и щемящую пленительность. И эта пленительность присуща даже произведениям трагического содержания, как, например, прославленной антверпенской картине на тему евангельской легенды о красавице Саломее, подающей своей матери Иродиаде, жене царя Ирода, блюдо с отрубленной головой Иоанна Крестителя, обличавшего пороки царя и царицы.

Чары этой картины, на фоне большого портового города с его особенной, по-своему тоже поэтической жизнью, вдохновили Александра Блока:

И над спокойною рекой
В тумане теплом и глубоком,
Как взор фламандки молодой.
Нет счета мачтам, верфям, докам,
И пахнет снастью и смолой.
А ты — во мглу веков глядись

В спокойном городском музее:
Там царствует Квентин Массис;
Там в складки платья Саломеи
Цветы из золота вплелись…
«Антверпен»

Но этот художник — также один из создателей бытовой живописи: в картинах, столь характерных для нравов торгово-промышленной и финансовой олигархии Антверпена, он изображает банкиров и менял, подсчитывающих барыши. Многие его ученики повторяли эту тему, чисто по-нидерландски тщательно выписывая счетные книги, монеты, весы и выставляя напоказ скаредность, алчность этих дельцов, меняльные конторы которых часто вырастали в могущественные банковские предприятия.

Квентин Массей с. Пир у Ирода. Створка триптиха. Антверпен. Музей.

Квентин Массей с. Меняла с женой. Париж. Лувр.

Но в живописи Нидерландов этой поры были художники, упорно следовавшие национальной традиции и в ней, как будто без видимого воздействия Италии, смело пробивавшие путь своему искусству.

Таким художником был уроженец Северных Нидерландов Иероним Босх, умерший на заре XVI века.

Изумительное явление этот художник, в котором многие на Западе усматривают чуть ли не отца сюрреализма, то есть модного кое-где отрицания в искусстве всякой логики, всего рационального. В век гуманизма, когда светлый человеческий разум, казалось, торжествовал над тьмой средневековья, какие-то жуткие грезы, какие-то страшные, безграничные по фантазии видения сил тьмы, чертовщина, целая армия демонов вдруг встают из небытия и пускаются в разгульный пляс в творчестве этого удивительного мастера и его последователей.

Перед картинами Босха, особенно перед большой его

композицией, изображающей св. Антония, в Лиссабонском музее (Босх не раз возвращался к этой теме), можно долго стоять, упиваясь созерцанием каждой фигуры, а их здесь несчетное множество. Сюжет религиозный. Но разве тут дело в св. Антонии, которого католическая церковь прославляет за торжество над всеми искушениями? Что-то хитрое, ироническое неслышно посмеивается в этой картине, и кажется вам — это посмеивается сам Иероним Босх, глядя, как вы не можете оторваться от мира склизких гадов, пузатых чудовищ, рыб с человеческими ногами, людей, у которых бочка вместо живота, паукообразных существ, чудовищ, в которых мерзость сочетается с мерзостью и в этом омерзительном сочетании становится вдруг жутко-пленительной. Эта мерзость, эти исчадия зловонных болот, темных гниющих недр кажутся просто забавными, чуть ли не уютными — такая чистосердечная внутренняя радость в творчестве живописца и так изумительна сама живопись! Этот бурый цвет, сочные пейзажи, эта переливающаяся теплыми тонами палитра уже предвещают искусство мастеров века последующего, эпохи расцвета, и кажется порой, что даже единство тона почти найдено художником.

Творчество Босха питается фольклором, народными поговорками, народным юмором, но и народными суевериями: явно высмеивая пышность и разгул придворной жизни, сластолюбие монахов, чревоугодие и распутство богачей, он поднимает против них сонмы демонических существ, порожденных самым темным средневековым воображением. Пафос и искренность его несомненны, но, надо думать, правящий класс не очень боялся пущенного им в ход оружия. Так, мы знаем со слов современников, что верный сын католической церкви король Филипп II, защищавший ее огнем и мечом на своей и на чужих территориях, ревниво собирал картины Иеронима Босха «для своего благородного развлечения».

Иероним Босх. Искушение св. Антония. Мадрид. Прадо.

Однако все искания этого периода нидерландской живописи, даже лучшее в творчестве талантливых мастеров подлинно демократического и национального направления, представляются всего лишь баловством по сравнению с достижениями мастера, после которого чертовщина Иеронима Босха кажется уже совсем игрушечной и который знаменует собой одну из вершин

изобразительного искусства всех времен и народов.

Мастер этот Питер Брейгель.

«Природа, — пишет со свойственной ему витиеватостью Карел ван Мандер, — удивительно удачно натолкнулась на человека, который так счастливо шел сам ей навстречу, когда она избрала из крестьян одной неизвестной брабантской деревушки составляющего славу наших Нидерландов, преисполненного ума и юмора Питера Брейгеля, чтобы сделать его живописцем, который своей кистью изображал бы мужиков».

Лет двадцати с небольшим Питер Брейгель поселился в Антверпене, где вступил в гильдию живописцев. Но, став горожанином, он не пожелал порвать с деревней. Часто ходил в окрестные села, когда там происходили ярмарки или свадьбы. Переодетый крестьянином, он смешивался с толпой, чтобы уже по-новому, глазом художника, подметить малейшие черточки крестьянского обихода, точно запечатлеть в сознании образ деревенского простолюдина в работе и попойке, в танце и драке, в еде и во сне.

Он съездил в Италию, где, вероятно, оставался год, другой, посетив Рим, Болонью и Неаполь. «Во время своего путешествия, — свидетельствует ван Мандер, — он очень много нарисовал видов с натуры, почему про него говорили, что он, находясь в Альпах, глотал все горы и скалы, а потом, вернувшись домой, стал извергать их из себя на полотна и доски, до такой степени он верно и в этом и в других отношениях передавал природу». Что и говорить, несколько неожиданное, но образное объяснение того процесса, которым художник воспринимает, а затем перерабатывает, преображает видимый мир!

Больше за границу художник не выезжал.

Брейгель прожил недолго: родился в конце 20-х годов XVI столетия, умер в 1569 году в Брюсселе, где обосновался за шесть лет до смерти. Мы знаем, что он был близок с наиболее передовыми представителями нидерландской культуры, многие из которых подвергались гонениям со стороны церкви и чужеземной испанской власти, что его другом был знаменитый географ Ортелус, который в своих трудах называл его лучшим художником своего времени, писавшим «много вещей, которые другие не умеют писать».

Жизнь Брейгеля протекла на фоне событий, наложивших глубокую печать на его творчество: борьба против феодализма, против испанцев, против католицизма, за национальную независимость, за достоинство свободного человека, борьба, то заглухавшая под ударами угнетателей, то вспыхивавшая с новой силой. Он был свидетелем стихийного, чисто плебейского

восстания крестьян-иконоборцев, уничтожавших изображения святых, разрушавших храмы и монастыри. Часть нидерландской аристократии и буржуазии, напуганная этим восстанием, выражавшим гнев народа, вступила в сговор с испанцами. Брейгель видел страшное подавление этого восстания, жестокий террор герцога Альбы, отчаяние, охватившее многие умы, и зреющую новую волну революции, которая через сорок лет после смерти Брейгеля закончится в Северных Нидерландах полной победой национальной буржуазии.

Брейгель жил в то время, которое неизвестный голландский художник изобразил в картине «Аллегория на правление герцога Альбы», хранящейся в Эрмитаже, пояснив ее смысл поэтическим текстом, начинающимся с четверостишия:

> Провинции безумно, смертельно подавлены.
> Лишены свободы, прав и всех сил
> Дворянство молчит, штаты [4] потрясены.
> Вот что стало с тем, что некогда так великолепно блистало.

Наравне с Дюрером в Германии, Леонардо, Рафаэлем и Микеланджело в Италии Питер Брейгель, которого называли мужицким, — один из тех величайших художественных гениев Возрождения, которые в своем творчестве захотели как можно глубже проникнуть в сущность мироздания, осмыслить человеческое бытие. Конец же этого эпического художника с острым и горьким юмором чем-то напоминает конец нашего Гоголя: перед смертью он велел жене сжечь свои слишком едкие, насмешливые рисунки.

Как нам представить себе этого человека?

Мне кажется, знаменитый его рисунок «Художник и знаток», который долго считался его автопортретом, дает нам очень верное представление о нем.

Вот он, художник, стремящийся постигнуть смысл мироздания, для которого творчество означает максимальное напряжение всех душевных сил, высшую радость, но и страшное мучение, ибо в поисках правды даже самый великий спотыкается на каждом шагу. Он творит для веков, для человечества, а за его спиной — «знаток» в очках, смакующий очередную живописную новинку, крепко убежденный, что дело художника — угождать таким и только таким, как он, у которых изощренный вкус, много денег, но и не меньше жадности.

Питер Брейгель-старший. Художник и знаток. Рисунок. Вена. Альбертина.

Одна из ранних картин Брейгеля носит название «Падение Икара». Это как бы широко открывающаяся перед нами картина мироздания. Море, корабль, плавно идущий под парусами, скалы вдали (те самые, которых он «наглотался» в Италии, чтобы затем «извергать» на полотно), на берегу — пастух перед стадом, созерцающий небо, и на первом плане — пахарь, мерная поступь которого и широкие борозды как бы передают общий ритм беспредельной Вселенной, приютившей в себе человека.

Питер Брейгель-старший. Падение Икара. Брюссель. Музей.

Да, эпическая поэма земли, моря и воздуха в зеленовато-светлых, каких-то особых, чисто брейгелевских тонах, в бледном свете переливающихся, рождая всё новые, всё более насыщенные красочные эффекты. Но почему все же картина называется «Падение Икара»?

Посмотрите направо между сушей и кораблем: из воды, среди пены, торчит человеческая нога. Это тонущий Икар, первый человек, пожелавший уподобиться птице и парить в воздухе. Но ни отвага его, ни трагическое падение ничего не изменили в мире: все идет своим чередом, повинуясь единому ритму ко всему равнодушной природы.

Да, конечно, это как будто очень пессимистическая философия, и все же перед картиной вы испытываете радостное волнение. И это потому, что и ее пессимизм, и драма, на ней изображенная, и трагическое одиночество человека — все это буквально тонет, как сам Икар в морских волнах, в бесконечной красоте мироздания, которую своим взором узрел великий художник и, преобразив своей волшебной кистью, дал узреть и нам.

Но это не все, быть может, и не главное. Великий наследник классической культуры Леонардо да Винчи упорно разрабатывал проекты летающих машин, твердо веря, что человечеству суждено летать, а современник его, и тоже гений, в Нидерландах, на сто

лет позже Италии вступивших на путь знания и гуманизма, все еще считал такие мечты несбыточной фантазией, чем-то не соответствующим крепкому и реальному земному бытию. И потому главный герой на его картине не Икар, а пахарь, который, не отрываясь от земли, уверенно творит свое дело.

Питер Брейгель-старший. Охотники на снегу (зима). Вена. Музей.

От одиночества человека в природе Брейгель переходит в ряде картин к теме родственной и не менее жуткой: человеческому муравейнику. Это картины, снизу доверху заполненные фигурками копошащихся людей, хочется сказать (столь явна их суетность и обреченность) — людишек.

Вот, например, «Детские игры». Сколько здесь крохотных групп, и каждая полна жизни, сколько остро подмеченных черт, сколько неуклюжих, смешных детишек, предающихся самым причудливым забавам с каким-то странным, деловитым видом! Так ведь и взрослые иногда забавляются, чтобы… забыться. Копошится, копошится мелюзга и все мельчает на уходящей вдаль, точнее ввысь, улице. И кажется вам, что весь мир представляется Брейгелю бессмысленно кишащим человеческим муравейником.

Питер Брейгель-старший. Крестьянский танец. Вена. Музей.

А вот картина, откровенно страшная уже по сюжету, — «Триумф смерти». Скелеты сомкнутыми рядами нападают на людей, и гибнет все. Тощий пес, сам как скелет, жадно наклоняется над упавшим с матерью ребенком. Или еще «Безумная Грета» — легендарная нидерландка, спустившаяся в ад, костлявая мужичка с дикими глазами, в шлеме и с мечом в руке, несущая смерть и ужас. Вся чертовщина Иеронима Босха поднята на ноги, но чертовщина еще более шипящая, мрачная, склизкая, паукообразная, клопоподобная… Зарево пожаров, все ужасы мира, гады, люди, одинаково гибнущие от злых сил.

В чем смысл творений Брейгеля? Думается, прежде всего в массивной, органической крепости его образов, в их слитности с матерью-землей, в той первобытной стихии, которую они выражают. Что может быть мощнее, хочется сказать — незыблемее, любой мужицкой фигуры, любого смерда на его картинах, что может быть монументальнее? Какое грандиозное и жуткое обобщение в образе человека, режущего свинью или же припавшего в полном забвении к кружке пива?

И как остро, как незабываемо передают картины Брейгеля все страшные противоречия его эпохи! «Несение креста» — опять человеческий муравейник, сам Христос на втором плане. Мы видим трагедию, обычную для тех времен, когда чуть ли не каждый день вели на казнь еретиков или жертв испанской

тирании… «Вифлеемское избиение младенцев» — это, по сути дела (типы, костюмы, вся обстановка достаточно убедительны), изображение не евангельской легенды, а нападения карательного отряда герцога Альбы на фламандскую деревню, точно так же как «Перепись в Вифлееме» показывает с максимальным реализмом сцену взимания налога с фламандских крестьян[5].

Так Брейгель откликался на современные ему грозные события, постоянно стараясь разгадать главное: смысл человеческой жизни.

В развитии великой нидерландской живописи, да и всего мирового изобразительного искусства серия картин Брейгеля «Времена года» имеет столь же огромное значение, представляет собой такое же художественное откровение, как ванэйковский Гентский алтарь.

Смысл человеческого существования — в слиянии с природой, в труде, благодаря которому человек уже не просто затерян в мироздании, а занимает в нем главное, подобающее ему место.

«Хмурый день» (весна), «Жатва» (лето), «Возвращение стад» (осень), «Охотники на снегу» (зима) — это поистине величественная панорама природы, как бы апофеоз пейзажной живописи. Нигде в мировом искусстве, ни до, ни после, осень, например, не была изображена с такой силой, как на брейгелевской картине, где буро-зеленые и рыжие тона служат художнику для создания некоей особой живописной плоти, из которой он строит свои образы. И кажется вам, что вы слышите мычание коров, топот лошадиных копыт, крики погонщиков и вдыхаете пахучую сырость ржавой листвы. И все это на фоне грандиозного гористого пейзажа, где царственно увядает природа. А в «Охотниках на снегу» вас буквально пронизывает холод, вы слышите шорох полета сороки в морозном воздухе, усталое дыхание собак, тяжелую поступь охотников, и манят вас уютом и жаром домашние очаги.

Питер Брейгель-старший. Слепые. Неаполь. Музей.

Вера в человека и одновременно страх за человека, вспышка оптимизма и снова пессимизм, тупик обреченности определяют последние работы этого гениального и трагического мастера, так и не нашедшего подлинного равновесия в своем мироощущении.

Картины из серии «Времена года» — это эпическое видение природы глазами крестьянина, труженика земли, вечно к земле привязанного. А вот и сам этот труженик — в «Крестьянском танце» и в «Крестьянском празднике», крупнофигурных композициях, где перед вашими глазами как бы застыла первозданная плебейская мощь во всей своей бешеной динамичности. Иконоборцы! Их восстание было беспощадно подавлено, и Брейгель не знает, на что может быть употреблена такая необузданная и еще темная сила.

Страшна своим содержанием картина «Пляска под виселицей» — это пляшут крестьяне, пляшут задорно, чем-то очень довольные, а с верхушки виселицы смотрит на них сорока…

А еще страшнее «Слепые»: один за другим идущие, один другого ведущие и падающие в воду, навсегда оставляя в вашей памяти кто злобу, кто тупость, кто хитрость и в то же время отчаяние, сквозящие в их страшных пустых глазницах. А за ними — деревенская церковь и мирный пейзаж. Какой контраст!

Но нет, мир не так ужасен, раз, глядя на него, вдохновляясь им, человеческий гений может создавать такую стройную панораму, такое сочетание самого прекрасного и отталкивающего, такую гармонию форм и тонов, такой радостный праздник для наших зрящих глазниц![6]

XVII век открывает совершенно новую страницу в истории нидерландской живописи, у которой к этому времени уже очень большие достижения. Гений Брейгеля, увенчавший поиски Босха и ряда других мастеров, вывел нидерландскую пейзажную живопись на первое место в мире.

В портретной живописи, восходящей еще к ван Эйку, мастера XVI века тоже достигли высокого уровня, причем некоторые из них могут быть причислены к первейшим портретистам всей эпохи Возрождения.

В области перспективы, пропорций, знания анатомии нидерландские живописцы многому научились у итальянцев. Как мы указывали, некоторые из них заплатили за эту учебу своей самобытностью, и крупнофигурная нидерландская живопись XVI столетия в целом оказалась мало оригинальной, недостойной творчества великих мастеров предыдущего столетия. Но вступление в XVII век принесло ей в этом смысле значительные успехи.

Тот стиль, который характерен для эпохи Возрождения, постепенно уступал место новому стилю — барокко. Стиль Ренессанса, стиль Рафаэля, чисто латинский, ведущий свое начало от античности, основывался на чувстве меры, на внутреннем равновесии, на грации и благородстве форм, без которых не мыслилась идеальная красота. Все эти качества абсолютно не соответствовали нидерландской натуре, порой дремотной до крайности, а порой безудержной, более непосредственной в восприятии мира, но и более грубой, неотесанной и, главное, не привыкшей к типу античной или римской (рафаэлевской) красоты в стране, где румянец во всю щеку и крепость округлых форм считались лучшим украшением как деревенских, так и городских невест. Стиль барокко с его размахом и куда меньшими ограничениями был более подходящим для этой натуры.

III. Овладение видимым миром. Фландрия

Рубенс, Антонис ван Дейк, Иорданс, Снейдерс, Броувер, Тенирс

XVI век. Перевернута еще страница истории искусства. В Нидерландах вместо одной — две школы живописи: фламандская и голландская. Их развитие идет по смежным, но совершенно самостоятельным путям, причем каждая создает ценности мирового значения, достигает в искусстве непревзойденных вершин.

В Северных Нидерландах буржуазная революция закончилась полной победой. Филипп II низложен, образовано мощное самостоятельное государство с республиканским строем правления. Католической церкви нанесен сокрушительный удар, и кальвинизм торжествует в Голландии. Все это вполне закономерно. «Церковный строй Кальвина был насквозь демократичным и республиканским; а где уже и царство божие республиканизировано, могли ли там земные царства оставаться верноподданными королей, епископов и феодалов?.. Кальвинизм создал республику в Голландии» (Ф. Энгельс)[7].

В Южных Нидерландах все развивалось иначе Напуганные плебейским восстанием, верхи аристократии и буржуазии вверили свою защиту чужеземной испанской власти. Соперничество крупнейших портов, Антверпенского и Амстердамского, тоже сыграло свою роль в разобщении северных и южных провинций. Противодействуя новой голландской мощи, Фландрия осталась под властью Испании и в церковных делах не отвергла главенства Ватикана. И все же Южные Нидерланды уже не те, что до революции. Герцог Альба восторжествовал над мятежниками грубой силой, но национальное сознание окрепло, и фламандская буржуазия, питаемая народными соками, упорно отстаивает свое лицо, старается извлечь максимальную выгоду из сотрудничества с испанцами, однако сама не становится испанской ни по образу жизни, ни по непосредственным симпатиям и целям.

Мы видели, что классический стиль итальянского Ренессанса находился в противоречии с самой сущностью нидерландской натуры. Но в XVII веке новое, живительное течение созрело в Италии: великий Караваджо первый в истории искусства открыто провозглашает, что идеал живописи — это красота

действительности. Могучая реалистическая струя бьет ключом по ту сторону Альп, насыщая и обновляя такую же струю, никогда не иссякавшую в «Низких землях». И тут итальянское влияние уже не входит в резкое противоречие с самобытным развитием живописи Нидерландов.

Стиль барокко отныне определяет церковно-дворцовое искусство Европы. Пышность, парадность этого стиля вполне по душе антверпенским патрициям. Чувство меры отнюдь не служит ему основой, и любая гипербола может насыщать его динамизм, его природную склонность к громовым аккордам, торжественной героике и велеречию.

Искусство Фландрии ярко сияет в барокко, сохраняя при этом свои самобытные, здоровые, глубоко жизненные черты. Оно расцвело и славу свою утвердило на весь мир, как только в стране наступило временное успокоение. В 1609 году между Северными и Южными Нидерландами было заключено перемирие на двенадцать лет, и утомленная непрерывным кровопролитием Фландрия захотела как можно скорей насладиться всеми радостями жизни, богатством родной земли.

Пышный город Антверпен, где еще в предыдущем веке работало триста живописцев, становится главным центром европейской живописной культуры. Ибо в Антверпене живет и работает титан мирового искусства, один из тех художественных гениев, которые впитали все лучшее своей эпохи и своего народа и это лучшее преобразили неизгладимой печатью своего личного темперамента, отмеченного великим вдохновением, — Питер Пауль Рубенс.

Рубенс. Портрет камеристки инфанты Изабеллы. Ленинград. Эрмитаж.

Если не считать рано умершего Рафаэля, Рубенс, вероятно, художник, чья жизнь была наиболее счастливой, самой полнокровной, удачной во всех отношениях, причем с самого же начала его художественная деятельность была согрета славой, которая непрерывно росла, распространяясь по всей Европе, а

затем утверждалась все крепче с каждым веком.

Слова современника про Рафаэля о том, что он, в сущности, прожил не как художник, а как князь, могли бы быть вполне отнесены и к Рубенсу.

Рубенс родился в 1577 году, не в Антверпене, который по праву считается его духовной родиной, а в окрестностях Кельна, в Германии, куда отец его, антверпенский адвокат, эмигрировал со всей своей семьей, спасаясь от преследований в первый период революционных брожений. Семья возвращается в Антверпен, когда будущему художнику исполнилось десять лет. Сначала он посещает латинскую школу, но вскоре стихия живописи захватывает его полностью. Обучается у нескольких мастеров, с юности привыкая сочетать лучшее в национальной традиции с формальными достижениями итальянцев. Двадцати лет заканчивает свое художественное образование и сразу проявляет себя мастером, каких еще не знало фламандское искусство, владеющим кистью с какой-то прямо-таки сказочной виртуозностью, мастером, для которого живопись как будто представляется делом столь же легким и непринужденным, как пение для птицы.

Два года спустя он отправляется в традиционное путешествие по Италии и там, от имени Фландрии, как бы вступает во владение всем великим художественным наследием страны искусств.

Целых восемь лет дышит он итальянским воздухом. Работает как придворный живописец герцога Мантуанского. Копирует Леонардо да Винчи и Микеланджело, участвует в Риме в ученых дискуссиях виднейших тамошних гуманистов, зарисовывает античные мраморы, изучает и обмеряет восхитившие его генуэзские дворцы.

Он еще совсем молодой человек, но его всюду встречают с почетом, а герцог Мантуанский посылает его с дипломатическим поручением в Испанию. Он красив собой, обладает самыми изысканными манерами, держит себя с необыкновенным достоинством, уже знаменит как художник, но, кроме того, заслуженно пользуется славой одного из самых образованных людей своего времени. В самом деле, мы знаем, что он обладал превосходным литературным стилем, причем свободно писал на латинском, фламандском, итальянском и французском языках, владел немецким, испанским и английским, изучал филологические науки, богословие и естественные науки.

В 1608 году Рубенс возвращается в Антверпен и уже в следующем году получает звание придворного живописца испанских правителей Нидерландов — эрцгерцога Альберта и

инфанты Изабеллы.

В 1609 году Рубенс женится на Изабелле Брандт, дочери ученого-адвоката и гуманиста. Покупает дом, отстраивает его в стиле итальянских дворцов и живет в нем с обаятельной женой как блестящий, ни в чем не отказывающий себе патриций.

Заказы поступают к нему со всей Европы, и вскоре он вынужден прибегать к услугам целой армии учеников, которые пишут по его заданиям и эскизам. Из мастерской Рубенса, подлинной художественной фабрики, вышло до трех тысяч картин, и в ней же сформировались многие замечательные художники, причем не только живописцы, но и скульпторы, архитекторы и графики, ибо творчество его оказывает влияние на все искусства. Ряд граверов посвящает себя исключительно воспроизведению его композиций.

До нас дошли довольно подробные сведения о его образе жизни в эту самую кипучую пору его деятельности. Встает неизменно в пять часов утра и сразу же принимается за работу. Любит писать картины под чтение древних авторов: Плутарха, Сенеки, Тацита, или диктуя письмо — а он переписывался с виднейшими гуманистами, историками и филологами Франции и своей родины, — или принимая посетителей, в честь которых охотно расточает сокровища своего острого и блестящего ума. После работы — долгая прогулка верхом в любую погоду. И вот уже он вдыхает влажный морской воздух прибрежных равнин, скачет вдоль тучных фламандских пастбищ, въезжает в шумные деревни, окунаясь в старинную брейгелевскую стихию, вечно питавшую его творчество. А вечером — семейная жизнь, в которой он находит сладостное отдохновение, или блестящие приемы, достойные «короля живописцев и живописца королей», как величают его и за царственную парадность его картин, и за почтение, которым его награждают монархи и церковь.

В 1628–1629 годах Рубенс отправляется с дипломатическим поручением в Мадрид, где вместе с другим гением живописи, Веласкесом, осматривает богатейшие королевские собрания картин, изучает и копирует Тициана, который из всех титанов Возрождения ему, конечно, наиболее близок. В 1630 году едет в Лондон и там подготовляет мир между Испанией и союзницей Голландии — Англией. Он ведет сложные переговоры, неизменно защищая интересы своей родины. В Лондоне какой-то вельможа, застав его перед мольбертом, шутливо заметил: «Господин посол занимается живописью?» — «Нет, милорд, — отвечал Рубенс, — живописец занимается иногда дипломатией». Ибо живопись и только живопись до конца дней оставалась его подлинной стихией, причем работал он во всех жанрах: писал картины на

религиозные, мифологические, аллегорические и исторические темы, охоты, сражения, пейзажи и портреты, неизменно и органически облекая свое в Италии расцветшее мастерство в родную ему фламандскую форму. Он воспользовался Италией лишь как материалом, которым вполне овладел, переработав его на свой, чисто фламандский лад.

Рубенс. Автопортрет с Изабеллой Брандт Мюнхен. Старая Пинакотека.

Он был богат, собирал картины, античные изваяния, вазы, камеи, драгоценности и гордился тем, что его искусство обеспечивает ему самую широкую, раздольную жизнь. Когда некий английский алхимик (они еще не совсем перевелись в те времена) предложил ему стать его компаньоном для превращения любого металла в золото при посредстве якобы найденного им «философского камня», Рубенс ему ответил:

«Вы пришли ко мне с опозданием на двадцать лет, так как я уже тогда нашел подлинный философский камень — в кисти и красках».

Одновременно с богатством и славой положение его в тогдашней социальной иерархии становилось все более высоким. В 1624 году испанский король пожаловал ему дворянство с правом на собственный герб, а в 1630 году короли испанский и английский одновременно даровали ему рыцарское достоинство.

Эти годы были, однако, для Рубенса поворотными в другом отношении. Умерла его жена Изабелла. Но вдовцом он оставался недолго. Пятидесяти трех лет Рубенс, как юноша, влюбляется в свою дальнюю родственницу, шестнадцатилетнюю Елену Фоурмен, статную белокурую красавицу, полностью олицетворяющую тот женский тип, ту юную и пышную, чисто фламандскую красоту, которую он всю жизнь славил в живописи, женится на ней и все последнее десятилетие своей жизни посвящает счастью с этой женщиной, которая вдохновляет его на создание замечательнейших картин, своим совершенством венчающих все его творчество. Ему уже не надо искать натурщиц, создавать из нескольких женских фигур единую, идеальную: идеальная натурщица всегда перед ним, и радость, которую она ему приносит, буквально окрыляет его кисть.

Отстранившись от придворной жизни, от дипломатии, даже от светских приемов, великий художник проводит все время с женой в самом Антверпене или за городом, где у него тоже дворец, и до самой смерти пишет один, без помощи учеников, картины уже более скромных размеров, более камерные, интимные, хоть и говорил он прежде, когда годы еще не наложили на него своего отпечатка: «По врожденному чувству я более склонен писать огромные полотна, чем маленькие вещицы».

Рубенс Елена Фоурмен с детьми. Париж Лувр.

Рубенс умер шестидесяти трех лет, внезапно, без страданий; счастливая звезда до конца освещала его великую творческую жизнь.

Какой же идеал красоты пожелал выразить Рубенс в своем вечно юном, подлинно универсальном и гуманистическом искусстве? Тип красоты, им прославленный, кажется порой

тривиальным, часто не удовлетворяет наш эстетический вкус. Да, конечно, пышность рубенсовских форм явно не идеал для победительниц в олимпийских играх. Но, по-видимому, и сам Рубенс не был бы удивлен подобными нашими суждениями. Так, в своем трактате «О подражании античным статуям» он писал буквально следующее: «Главная причина, почему в наше время тела человеческие отличаются от тел античности, — в лени, безделье и отсутствии упражнений, так как большинство людей упражняет свои тела лишь в питье и в обильной еде. Неудивительно, что от этого живот толстеет, в кишках тяжесть, ноги слабеют и лишенные подвижности руки упрекают одна другую в безделье».

И Рубенс искал вокруг себя красоту более совершенную. Одному из своих приятелей он писал, например:

«Прошу вас, друг, устроить так, чтобы оставить за мной на третью, следующую за этой, неделю двух дам Капайо с улицы Вербуа, а также маленькую племянницу Луизу, потому что я рассчитываю сделать три этюда сирен в натуральную величину, и эти женщины бесконечно помогут мне в этом благодаря чудесному выражению их лиц, а еще более по причине их роста и таких чудесных черных волос, которые вообще редко встречаются».

Эти этюды до нас не дошли, но характерно, что, наоборот, у всех сирен в набросках и в картинах Рубенса — светлые волосы. Рубенс неизменно изображал реальность, фламандскую реальность XVII века, черные же волосы были в ней исключением, а еще большим — античная стройность форм. Вот он и старался поднять эту реальность на величественный пьедестал, своим искусством преобразить в красоту, и, так как здоровая, крепкая и полнокровная жизнь била в этой реальности ключом, он сам вдохновлялся ею, чувствовал с ней свою кровную связь и потому с увлечением прославлял ее своей кистью. Так ведь и ван Эйк в Гентском алтаре не пожелал прихорашивать списанные им с натуры изображения Адама и Евы.

В восторге от Рубенса, М. Карамзин отмечал в «Письмах русского путешественника»: «Рубенс по справедливости называется фламандским Рафаэлем… Какие богатые мысли! Какое согласие в целом! Какие живые краски, лица, платья! Он никак не хотел подражать антикам и писал все с натуры».

Сопоставим еще раз Рубенса с Рафаэлем. Каждый из них наиболее полно, исчерпывающе выразил идеал своей страны, своей эпохи. Рафаэль, вероятно, самый типичный мастер Высокого Возрождения, Рубенса же давно признают самым «барочным» из всех художников и самым великим художником

барокко.

Великий гений Рафаэля воплотил человеческий идеал своей эпохи, исключающий всякое преувеличение и основанный на спокойном и гордом созерцании видимого мира, при которых личность, как писал один из замечательных итальянских гуманистов, Балтазар Кастильоне, «во всем будет повиноваться разуму, всегда готовая согласовать с ним все свои поступки и за ним следовать без малейшего противоречия, как барашек, который бегает, останавливается и гуляет всегда при матери и движется только вместе с ней». И сама личность Рафаэля, и те фигуры на его картинах, которые изображают идеальный тип человека его эпохи, и вся его живопись в высших своих достижениях вполне соответствовали всем этим принципам.

Сто лет спустя другой великий художник с такой же гениальностью выразил в живописи человеческий идеал своей эпохи, идеал, в котором чувство было главенствующим началом и творчество которого восходило не к античности, а к юному варварскому миру, некогда превратившему дряхлеющую античную культуру в развалины. Страстность, размах, полнокровие, жажда объять все, все увидеть, все вкусить, все обонять — вот что пьянит Рубенса. Он как бы разъезжает по Вселенной на великолепно разряженной колеснице, от имени Фландрии, то есть своей страны, как бы вступает в ее владение, окрашивая Вселенную всеми цветами фламандской палитры и всю населяя ее жизнерадостными, полнотелыми, пышущими здоровьем под его кистью фламандцами и фламандками. Как подходят выспренность, пафос, ликующая торжественность барокко для этого царственного объезда!

Но через фламандское Рубенс показывает нам общечеловеческое: впервые так полно, так убедительно выраженную в искусстве великую радость бытия. Свободный и сильный человек ходит как властелин по земле. И потому бессмертно искусство Рубенса, что все оно, в целом и в каждой подробности, — ликующий гимн жизни!

Как и вся фламандская школа, творчество Рубенса великолепно представлено в ленинградском Эрмитаже, где сорок две его собственноручные работы, среди которых несколько шедевров, и богатое собрание рисунков. Шедевр Рубенса имеется и в Москве, в Музее изобразительных искусств им. Пушкина, где, кроме того, хранится несколько его эскизов.

О его грандиозных алтарных композициях, составляющих как бы часть роскошной архитектуры католических храмов, пышная торжественность которых создавалась в противовес скромным и строгим протестантским молельням, мы можем судить по

«Снятию с креста», собственноручному варианту знаменитой его композиции в Антверпенском соборе. Вот оно, полное раскрепощение форм! Евангельская сцена, изображенная как трагедия человеческой жизни, согретая великой любовью. Как беспомощно, как безжизненно, как подлинно безнадежно валится тело Христа на руки близких ему людей, протянутые к нему в едином и прекрасном порыве!

Мы упоминали о картинах на ту же тему Рогира ван дер Вейдена и Мабюзе. У Рогира — открытие видимого мира и щемящая острота непосредственного восприятия великой драмы. У Мабюзе — беспомощная попытка обрести в этом открытом, но еще не изведанном мире внутреннюю свободу. У Рубенса — обретенная свобода и власть над видимым миром. Перед нами все три основных этапа фламандского искусства: от поздней готики до барокко.

Картина «Союз Земли и Воды» — это как бы грандиозная аллегория мировой гармонии в слиянии основных сил, на которых зиждется мир. Красота композиции, образующей роскошную пирамиду, красота колорита, бесчисленными нюансами передающего как бы самый трепет жизни, красота человеческого тела и покойная величавость жестов и поз создают на полотне эту гармонию, убеждают нас, что она возможна в мире.

Но гармонии предшествует борьба: в борьбе с темными силами природы, в борьбе со злом мужает человеческая личность и вырастает герой. Какой безудержный вихрь борьбы, какая воля к победе в эскизе «Охота на львов», где с силой, равняющей его с Микеланджело, Рубенс возвеличивает человеческую отвагу! А вот и воплощенный герой в картине, несомненно одной из самых совершенных в его творчестве, — «Персей и Андромеда».

Рубенс. Снятие с креста. Ленинград. Эрмитаж.

Персей, сын Зевса и Данаи, убивает морское чудовище, полонившее красавицу царевну Андромеду, и освобождает ее. Рубенс обращается к античному миру, чтобы запечатлеть мужественный героизм и вечную женственность. Как чудесны голубоватые тени на розовеющей белизне нежного тела пленницы со стыдливо опущенными глазами и как обаятелен в своей легкой

победной поступи юный герой! А над ним сияющая богиня славы. Маленькие амуры держат за уздцы крылатого коня Пегаса, быть может, самого прекрасного коня, когда-либо рожденного кистью художника. А кисть эта создает здесь красочную гамму, которая своими переливами, воздушной прозрачностью, незаметно переходящей в самые глубокие, насыщенные тона, сливающиеся в едином полноцветном потоке, вероятно, ставит Рубенса наряду с Тицианом выше всех колористов Италии и Фландрии.

Поистине всеобъемлющ творческий диапазон этого великого живописца. В бесценных собственноручных эскизах к циклу «Жизнь Марии Медичи», прославляющему вдову французского короля Генриха IV (цикл, исполненный главным образом учениками, ныне находится в знаменитом Лувре в Париже), и в столь же бесценных эскизах для украшения Антверпена по случаю торжественного въезда нового наместника инфанта-кардинала Фердинанда Рубенс достигает вершины торжественно-монументальной композиции.

В картинах, где он изображает амуров, как, например, в восхитительно праздничной «Статуе Цереры», он передает, как никто, нежную прелесть детского тела, чуть ли не биение детских сердец, самый пульс совсем юной жизни. В таком пейзаже, как «Возчики камней», — героический пафос природы, более могущественной, чем человек, а в «Пейзаже с радугой» — радостное и безмятежное слияние человека с природой. В «Пастушеской сцене» Рубенс сладостно воспевает свою любовь к молодой жене. Сама Елена Фоурмен в виде пастушки лукаво улыбается на картине ему и нам. «Вакх» (одна из последних его работ) — это гимн плодородию, чувственному земному бытию, в котором тривиальность некоторых черт как бы стушевывается перед подлинной грандиозностью образа самого бога вина, великолепного и непоколебимого в своей тучности и сытом самодовольстве. А в одной из самых очаровательных своих картин — портрете безвестной камеристки инфанты Изабеллы — великий художник сходит с Олимпа и, забывая о небожителях и о земных владыках, инфантах и кардиналах, создает бесконечно трогательный образ простой задумчивой девушки, во славу которой он расточает все сокровища своего мастерства, своей схватывающей малейшую тень и едва заметный луч света палитры.

Рубенс. Персей и Андромеда. Ленинград. Эрмитаж.

Поглядим еще на Рубенса.

Вот он в расцвете сил, красивый и величественный, со своей первой женой, Изабеллой Брандт (Мюнхен, Пинакотека). На склоне лет, отягченным славой изобразил он себя на другом автопортрете (Вена, Музей). Сыновья его под отцовской кистью кажутся нам как бы живым олицетворением всей прелести и всего полнокровия юности (Вена, Галерея Лихтенштейна). Разряженная Елена Фоурмен держит на коленях голенького сыночка (Мюнхен, Пинакотека), а вот она уже с двумя детьми на картине, где прозрачность тонов выделяет каждую голубенькую жилку детского тела, создавая светлую красочную симфонию во славу материнства (Париж, Лувр).

Это Рубенс интимный, как бы отдыхающий от своих титанических трудов.

А вот снова титан. Какая буря, какие громовые аккорды, какая гигантская мощь и подлинно космический динамизм в его «Битве амазонок» (Мюнхен, Пинакотека)! А в «Фламандской Кермессе» (Париж, Лувр) — какое бесшабашное, бьющее через край мужицкое веселье и какое внутреннее движение, рвущееся куда-то и все захватывающее с собой, так что кажется — ничто и никогда его уже не остановит! Сам великий Брейгель испытал бы

зависть перед этой картиной, ибо все это он уже чувствовал и знал, но в своем искусстве не обрел еще да и не мог обрести абсолютной свободы, как Рубенс.

Рубенс. Статуя Цереры. Ленинград. Эрмитаж.

Рубенс. Пейзаж с радугой. Ленинград. Эрмитаж.

А вот этюд негров (Брюссель, Музей). Небольшой этюд людей с черной кожей, которых уже венецианские мастера любили включать в свои композиции для красочного эффекта. С какой силой переданы их лица, и какая сила угадана в них самих Рубенсом! Более трех веков назад запечатлела эти головы его кисть, но каким внутренним огнем горят они в сегодняшний день!

Рубенс, великий гуманист, воспевал земное счастье, славил мужество, героизм, любовь — все высокие доблести человека. И так же, как этот этюд негров, полна для нас глубокого, вещего смысла его знаменитая картина «Ужасы войны» (Флоренция, Галерея Питти), пафос которой звучит как грозный в своей торжественности аккорд, как предостерегающий и, хочется сказать, спасительный глас, проносящийся через века. Какая великая скорбь, какой грандиозный вопль ужаса в женских фигурах вокруг Марса, бога войны, устремляющегося туда, где смерть, разрушения, конец счастья, всего того цветущего, радостного мира, нашего, земного, общечеловеческого, который Рубенс так дивно прославил своей волшебной кистью для вящего нашего наслаждения!

Рубенс. Головы негров. Брюссель. Музей.

Содержание этой картины-аллегории объясняет сам художник в одном из писем: «Главная фигура — это Марс, который, раскрыв двери храма Януса (по обычаю римлян, закрытые в мирное время), стремительно шагает со щитом и кровавым мечом, угрожая людям страшными бедствиями. Он отвергает Венеру, свою возлюбленную, сопровождаемую амурами, которая пытается удержать его своими поцелуями и ласками.

Рубенс. Ужасы войны. Флоренция. Галерея Питти.

С другой стороны Марса увлекает фурия Алекто, которая несет в руке факел. Возле нее — чудовища, олицетворяющие болезни и голод, неотделимые спутники войны. На земле лежит женщина с разбитой лирой, означающая, что Гармония несовместима с войной, так же как и женщина с ребенком на руках означает, что Плодовитость, Материнство и Милосердие несовместимы с войной, которая все разрушает. Здесь же Архитектура с инструментами в руках, обозначающая, что разрушается все то, что строится во время мирных лет для удобства и для украшения городов, превращенное силой оружия в руины.

Я полагаю также, следует поместить на земле у ног Марса книгу и несколько листов рисунков: это означало бы, что Марс попирает Литературу и другие свободные искусства. Здесь же должен быть пучок связанных стрел, обозначающих Согласие. Возле них брошены кадуцей и ветвь оливы — символы Мира.

Рыдающая женщина в черной одежде и разорванном покрывале, срывающая с себя драгоценности и украшения, — это несчастная Европа, страдающая уже много лет от грабежей, беззакония и бедствий, невыразимо мучительных для всех».

Подобно тому как ван Эйк знаменует открытие видимого мира, Рубенс знаменует полное овладение им в живописи. И тот и другой утверждают новую эру в истории нидерландского искусства, и тот и другой в этой новой эре сразу же достигают вершины. В первые три-четыре десятилетия XV века ван Эйком

создана новая школа живописи, и все прочие мастера этого столетия, как бы они ни были оригинальны, замечательны, служат ему всего лишь дополнением. Точно так же в первых трех-четырех десятилетиях XVII века творчество Рубенса знаменует зенит всей фламандской школы, так что все прочие ее представители лишь по мере сил дополняют его. Но опять-таки, как и в отношении создателя Гентского алтаря, дополнение это подлинно великолепно!

Два крупнейших художника непосредственно следуют за Рубенсом в истории фламандской живописи: ван Дейк, который был его сотрудником, и Иорданс, у которого с Рубенсом был общий учитель.

Как и Рубенс, ван Дейк принадлежал по рождению к верхушке фламандской буржуазии. Сформировавшись, пожалуй, еще более молодым, чем Рубенс — он начал выполнять самостоятельные работы четырнадцати лет, — ван Дейк к двадцати годам был, как Рубенс, уже законченным мастером, полностью овладевшим своим искусством. Как и Рубенс, он с юности был согрет славой, не увядающей и по сей день; как и Рубенс, оказал огромное влияние на все последующее развитие живописи. Как Рубенс, оставался несколько лет в Италии, причем, как и он, особенно долго в Генуе, где стал любимым художником местной аристократии. Вернувшись в родной Антверпен, как и Рубенс, удостоился высших почестей.

В Англии, где он прожил последние годы своей жизни, он, по примеру Рубенса, возглавлял целую художественную мастерскую, так как один не мог справиться с заказами. Как и Рубенс, был осыпан королевскими милостями, получил дворянство, вращался в самом высоком кругу, жил, как вельможа, и женившись в Лондоне на аристократке, приближенной королевы, как и Рубенс своим первым браком, еще более упрочил свое социальное положение.

И, однако, внутренним своим содержанием жизненный путь ван Дейка во многом отличен от рубенсовского. Он умер всего лишь год спустя после Рубенса, а между тем был на двадцать два года его моложе: значит, едва вступил в пятый десяток.

Несмотря на славу, на богатство и почести, ван Дейк не чувствовал себя удовлетворенным. Не довольствуясь огромным числом получаемых заказов, он добивался еще большего, своего рода художественной монополии в Лондоне, Париже и Антверпене и, не достигая желаемой цели, испытывал раздражение и тоску. Работал он, как Рубенс, не покладая рук, однако не так вольно, непринужденно. Как Рубенс, сочетал работу со светскими удовольствиями, но, в отличие от Рубенса,

часто предавался безудержному разгулу.

Ван Дейк. Семейный портрет. Ленинград. Эрмитаж.

Ван Дейк. Автопортрет. Ленинград. Эрмитаж.

Ван Дейк. Мадонна с куропатками. Ленинград. Эрмитаж.

Ван Дейк не обладал великим душевным спокойствием Рубенса и его физической и духовной крепостью. Под конец он принес многое в жертву моде, так как пристрастие к аристократизму порой перевешивало в нем подлинную страсть к живописи. Он был натурой более нервной, повышенно чувствительной, в каком-то смысле, быть может, более рафинированной, чем Рубенс, но зато и не столь чудесно уравновешенной, радостной, счастливой и, главное, конечно, не столь универсальной, подлинно олимпийской, короче говоря — великой.

Эрмитажное собрание произведений Анто́ниса ван Дейка (двадцать шесть картин) считается одним из лучших в мире. Прекрасные работы знаменитого мастера имеются и в Москве. Он представлен также в музее-усадьбе Архангельское, в галереях Киева и Воронежа.

Посмотрим сначала на него самого. Вот его автопортрет. Какой законченный тип молодого вельможи, прекрасного собой и обворожительного! Но это не просто блестящий светский кавалер. Черты его одухотворены, и дивной красоты руки (никто, как ван Дейк, не умел передавать красоту рук с длинными холеными пальцами) редко пребывают в праздности. Ведь этими руками

создан этот портрет, творение искусства, от которого не отрекся бы и Рубенс!

Ван Дейк несколько лет работал в мастерской Рубенса, но, скорее, не как ученик, а как сотрудник, и мы знаем, что Рубенс ценил его исключительно высоко. Есть много картин, где трудно сказать, что написано Рубенсом и что ван Дейком, а некоторые приписываются то тому, то другому.

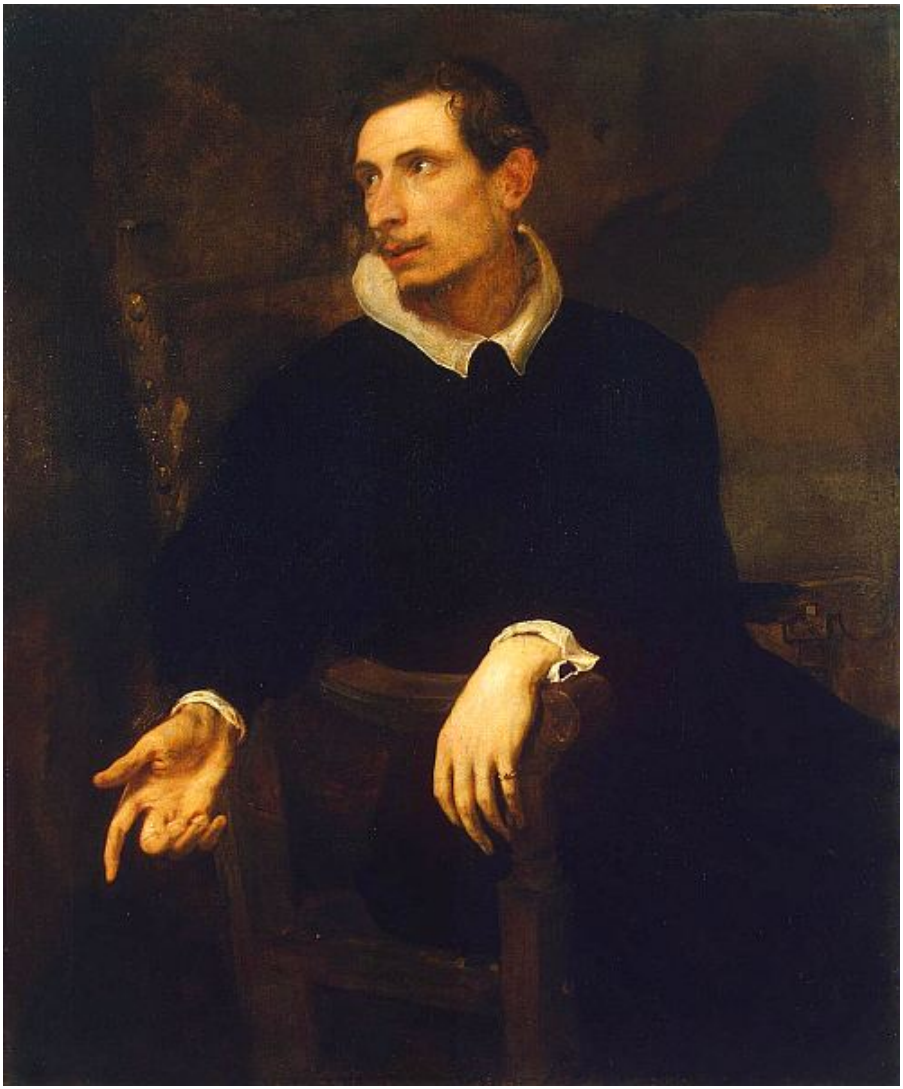
Искусство ван Дейка было бы невозможно без Рубенса. Он, строго говоря, лишь пошел по пути, открытому титаном фламандской живописи. И, однако, на этом пути ван Дейк выявил подлинную индивидуальность.

О больших композициях ван Дейка можно судить в Эрмитаже по знаменитой его «Мадонне с куропатками». Все тот же фламандский идеал красоты! Недаром Пушкин, вкладывая ироническое суждение в уста своего во всем разочарованного героя, так вспоминает именно эту мадонну:

… — «Я выбрал бы другую,
Когда б я был, как ты, поэт.
В чертах у Ольги жизни нет.
Точь-в-точь в Вандиковой Мадоне;
Кругла, красна лицом она,
Как эта глупая луна
На этом глупом небосклоне».

И все же в этой восхитительной по нежной гармонии форм и по краскам картине больше, чем у Рубенса, внутреннего изящества, грации и так же, как у Рубенса, трепетны и прелестны маленькие амуры. Однако все это отмечено некоторой слащавостью, светской виртуозностью, что в общем ослабляет живописную мощь.

Но главное, в чем ван Дейк является дополнением Рубенса, — это портретная живопись. Как все, что Рубенс писал, превосходны и его портреты, но их сравнительно мало в его творчестве, подлинная стихия которого не индивидуализация, а грандиозные обобщения. Напротив, ван Дейк проявляет поразительное мастерство в сочетании очень тонко, а порой и глубоко подмеченных индивидуальных черт с яркостью, значительностью живописного образа.



Ван Дейк. Портрет Лазаря Махаркейзюса. Ленинград. Эрмитаж.

Какая глубокая правда, какое проникновение во внутренний мир человека и в то же время какое величавое благородство всей композиции, отмеченной свободой и силой, в его «Семейном портрете», написанном когда ему было всего двадцать лет! Как бесконечно выразителен и монументален навсегда врезывающийся в память образ важного, видимо, рассудительного антверпенского бургомистра Николаса Рококса! Как просто, но эффектно решен портрет, по всей вероятности, антверпенского врача Лазаря Махаркейзюса: полуоборот в кресле, движение руки,

устремленность глаз — все это поразительно живо, убедительно, в живописном отношении действительно чудесно. А в дрезденском «Портрете воина с красной повязкой на руке» — одухотворенность взора, гордая и прекрасная поза, блеск лат, сочетание тьмы и света создают еще невиданный во фламандской живописи приподнято-романтический образ.

Ван Дейк. Портрет Томаса Уортона. Ленинград. Эрмитаж

Портреты ван Дейка, относящиеся к его последнему, английскому, периоду, уже не отмечены столь высоким и мужественным вдохновением. Правда, одна из первых работ этого периода, портрет Карла I (Париж, Лувр), подлинно грандиозна и одновременно бесконечно прекрасна по композиции, по тонкой, чарующей красочной гамме, а задумчивая печаль в глазах короля как бы предвещает уже недалекий и страшный конец этого слабого, но деспотического правителя, отвергнутого народом: английский король Карл I Стюарт был обезглавлен по приговору революционного парламента. Можно сказать без преувеличения, что этот портрет послужил так и не превзойденным образцом для всей последующей парадной портретной живописи и в Англии, и во Франции, и в Германии.

Однако, подделываясь под вкус надменной английской аристократии, изысканной и холодной, а главное, работая наспех и с помощью множества учеников, ван Дейк утрачивает мало-помалу свою здоровую и полнокровную фламандскую закваску. Об этом можно судить и по ряду его портретов английских вельмож в Эрмитаже. Вкус редко изменяет художнику. Он по-прежнему восхитителен, когда пишет детей, как, например, в портрете Филадельфии и Елизаветы Кэри. В нем проскальзывает и былая мощь (особенно в портрете Томаса Уортона, приближенного Карла I). Он мастерски расставляет фигуры, как дирижер всеми инструментами своего оркестра, строго управляет позами и жестами своих персонажей. Но, оторвавшись от национальной почвы, искусство его, в общем, становится холоднее, безличней, и на портретах, им написанных в эти годы, перед нами прежде всего вельможи, так сказать, стандартного типа, а не живые люди со своими индивидуальными особенностями, думами и страстями.

Антонис ван Дейк умер рано. Однако, в отличие от Рубенса, который годился ему в отцы, он окончил свою жизнь, когда силы его, по-видимому, уже находились на ущербе.

Но лучшее в его творчестве живет полной жизнью и поныне, а вся замечательная английская портретная живопись XVII века родилась, выросла и расцвела, питаясь живительными соками его искусства.

После смерти Рубенса и ван Дейка главенствующее место во фламандской живописи занял по праву Якоб Иорданс.

Иорданс. Автопортрет. Лондон. Частное собрание.

Всего на шестнадцать лет моложе Рубенса, он пережил его чуть ли не на четыре десятилетия и умер восьмидесяти пяти лет в Антверпене, где протекла почти вся его жизнь. Как и ван Дейк, он сотрудничал с Рубенсом, но от ван Дейка отличался почти во всем. Во-первых, он так и не съездил в Италию, что для фламандского художника того времени было совсем необычайно,

во-вторых, в нем не было ничего аристократического.

Иорданс тоже служил Рубенсу дополнением, но в плане совсем ином: более демократическом, даже народном, во всяком случае, чисто нидерландском.

Не знаменательно ли, что этот художник, живший в католической стране на заказы от буржуазии, уже на склоне лет перешел со всей своей семьей в кальвинизм, не считаясь с тем, как к этому отнесутся его самые богатые ценители!

Вот он перед нами на автопортрете, хранящемся в одном из лондонских частных собраний.

Как внешне отличен Иорданс и от просвещенного, осанистого патриция, каким изображал себя Рубенс, и от изысканного светского кавалера ван Дейка! Мы видим доброго антверпенского бюргера с умным, энергичным лицом, однако бюргера не совсем обычного: с волнистой шевелюрой и небрежно раскрытым воротником на манер свободного художника.

Этот бюргер (его отец торговал тканями) завоевал благодаря своему искусству еще более солидное положение в своем коренном бюргерском кругу.

Он тоже писал пышные алтарные композиции, был знаменит, как-то получил даже крупный заказ (на который претендовал ван Дейк) от того же английского короля Карла I. Но в лучший период своего творчества, за какие бы он ни брался сюжеты, Иорданс неизменно создавал картины глубоко народные, по существу бытовые, которым, однако, умел придавать подлинно монументальный характер.

В этом отношении он представляет собой очень своеобразное явление, хотя Брейгель кое в чем и опередил его.

Живопись Иорданса — это прежде всего обыденность, даже тривиальность, возведенные в монумент.

«Фламандская школа, страсть люблю эти сцены, вырванные из клокочущей около нас жизни», — писал некогда Герцен.

Мне ясно вспомнилось это по-герценовски точное замечание на Международной выставке в Брюсселе, не последней, а 1935 года.

На выставке этой был особый отдел старого Брюсселя, один из самых, вероятно, любопытных.

Иорданс. Бобовый король. Ленинград. Эрмитаж.

В сущности, это был не отдел, как другие, и уж вовсе не павильон, а целый городок. Несколько улиц, большая площадь: Брюссель XVII и XVIII столетий. Все было превосходно сделано. Когда вы попадали на эти улицы и на эту площадь, совершенно не было впечатления, что все это бутафория.

Пышные патрицианские дома — ну совсем знаменитая брюссельская Большая площадь, так сказать, в своем первородном виде, а рядом — фламандские кабачки.

Вечером, в особенности в воскресенье, на этих улицах и на этой площади царило совершенно особое настроение. Ярко горели огни, и в каждом доме были танцы, пение, крик, гам. Танцевали на улице полнотелые фламандки, усатые фламандцы. Шум стоял со всех сторон, пиво лилось рекой, пенящееся, золотистое. Зазывали вас из каждого кабачка — а это значит, из каждого дома, с низкими сводами, с причудливыми украшениями, где танцевали чуть ли не на столах, гремели, заглушая друг друга, разнообразнейшие инструменты.

Снейдерс. Лавка дичи. Ленинград. Эрмитаж.

Так современные бельгийцы радостно воскрешали на миг далекое, но все еще живо откликающееся в их сердцах яркое прошлое своей страны.

Та жизнь, которую с таким вдохновением запечатлели своей кистью великий Брейгель, Иорданс и другие фламандские живописцы, о которых речь впереди, действительно клокотала, по слову Герцена, около вас.

А в бутафорском «Дворце эрцгерцогов» — пышная мебель, старинные картины в золоченых рамах, пестрые шпалеры теплых осенних тонов и прислуга в парадных ливреях воскрешали патрицианскую Фландрию времен эрцгерцога Альберта и Изабеллы.

В этой Фландрии банкеты, устраиваемые по любому поводу, с участием сотен, а то и тысячи лиц, стали подлинным бедствием, источником разорения для мелких бюргеров. Дело дошло до того, что особым эдиктом было даже воспрещено приглашать на свадьбы более тридцати двух пар сразу и пировать больше двух дней подряд.

Подобные пиршества, вовсе не аристократического характера, стали излюбленной темой в творчестве Иорданса, которое представлено у нас капитальными произведениями и в Эрмитаже, и в Музее изобразительных искусств в Москве.

Снейдерс. Овощная лавка. Ленинград. Эрмитаж.

Вот, например, едва ли не лучшая его картина, та, во всяком случае, где все его мироощущение запечатлено наиболее точно и полно, — «Бобовый король». Сюжет — традиционный во Фландрии и некоторых других странах праздник: в пирог запекался боб, и тот, которому он попадался в куске пирога, становился «бобовым королем», и все должны были воздавать ему почести.

Какое задорное, бьющее через край чисто народное веселье! Старики, женщины, дети пьют, горланят, свистят, поют в полном упоении, и кажется, что даже собака участвует в общей гульбе. На коленях у матери, розовой, дородной фламандки, ребенок невозмутимо удовлетворяет естественную потребность, между тем как она поднимает бокал с искристым вином, видимо подбадривая совсем ослабевшего «бобового короля». И все это крупным планом, без малейшего дуновения той высокой эпической поэзии, которая облагораживает у Рубенса самую острую тривиальность, но замечательно по живописи, в прекрасном едином коричневато-золотистом тоне, настолько простодушно по замыслу, что прощаешь художнику все его излишества, массивно, добротно и, в общем, столь же торжественно, как церковная барочная роспись.

Пауль де Вос. Взбесившаяся лошадь. Ленинград. Эрмитаж.

Или еще (опять излюбленная Иордансом тема) — «Сатир в гостях у крестьянина». Мифы Эллады в типично фламандском народном преломлении! Да, толстощекий крестьянин, дующий на ложку, — подлинный монумент! А толкующий с ним козлоподобный сатир — это тоже фламандский крестьянин, но более хитрый, занозистый и с копытами вместо ног…

И так же типичными крестьянами с морщинистыми, загорелыми лицами и крепкими жилистыми руками выглядят в религиозных картинах Иорданса святые и князья церкви. В этом отношении особенно характерны его «Четыре евангелиста» (Париж, Лувр).

В том же зале Эрмитажа, где лоснится, сияет живопись Иорданса, высокая длинная стена вся покрыта двумя рядами картин огромного размера. Это, быть может, богатейшее в мире собрание работ двух других сотрудников Рубенса: Франса Снейдерса и Пауля де Воса.

Пауль де Вос. Охота на оленя. Ленинград. Эрмитаж.

Первый был сверстником Рубенса, учился у Питера Брейгеля-младшего, ездил в Италию, был очень близок с Рубенсом, с которым постоянно работал, равно как и с ван Дейком и Иорданcом. Второй учился у Снейдерса и тоже не раз помогал Рубенсу.

Солнечный гений Рубенса, мажорная тональность его искусства, его грандиозное, героическое видение мира определяют всю фламандскую живопись XVII столетия.

Перед ансамблем этих картин буквально захватывает дух, как перед самой великолепной, радостно-торжественной соборной или дворцовой росписью той же эпохи. А между тем сюжеты самые как будто обыденные: нижний ряд — знаменитые «Лавки» Снейдерса, верхний — звериные сцены де Воса. Но какой пафос, какой подчас подлинно рубенсовский размах!

Лавки: рыбная, дичи, овощная, фруктовая, опять рыбная, опять битая дичь и т. д. Все плоды моря — крабы, устрицы, огромные рыбьи туши, лангусты, угри, еще живые и копошащиеся. Дичь, от крупной, с рогами или клыками, до мелких зайчат, от больших лесных птиц до самых крохотных, разноперых, в таком изобилии, что от этого зрелища огромный пес радостно становится на задние лапы, заглядывая в лицо хозяину. Бесчисленные овощи и бесчисленные фрукты, с солнцем, которое озолотило виноград и под лучами которого все это расцвело и созрело. Грандиозная панорама плодородия нашей земли, всех даров природы, подлинно «Охотный ряд» зажиточного

антверпенского бюргерства. Только это и писал Снейдерс на своих картинах (писать фигуры людей он поручал кому-нибудь другому) или же на картинах, выходивших из рубенсовской мастерской.

Мы недаром сравнили эти композиции с роскошной стенной росписью: эрмитажные «Лавки» были написаны Снейдерсом для столовой епископского дворца в Брюгге, где должны были составить неотъемлемую часть общего декоративного ансамбля.

А наверху — охота на леопарда, на медведя, на оленя, взбесившаяся лошадь, волки, грызущиеся собаки. Сплошное движение, яростная борьба, беспощадная травля, бурный динамизм. Пауль де Вос несомненно талантлив, и картины его эффектны и декоративны. Но разве все это было бы мыслимо без Рубенса, без его знаменитых охот, как, например, «Охота на кабана» в Дрезденской галерее, которая своим всепобеждающим динамизмом, как бы олицетворяющим вечное мировое движение и стихийное единство природы и людей, восхитила и потрясла у нас тысячи и тысячи любителей живописи, когда эта галерея была выставлена в Москве?

Есть, однако, один художник, к которому слова Герцена о «сценах, вырванных из клокочущей около нас жизни», применимы в еще большей степени, чем к Иордансу да и к кому-либо другому из фламандских мастеров XVII века. Это Адриан Броувер.

Он не получал крупных заказов, слыл забулдыгой, испытывал всяческие притеснения и не мог похвалиться славой ни в аристократических, ни в буржуазных кругах. Но два очень требовательных коллекционера, стоящие в первом ряду величайших художественных гениев всех времен и народов — Рубенс и Рембрандт, хранили у себя как редкостные, неповторимые в своей оригинальности произведения живописи: первый — семнадцать, а второй — восемь его картин!

Броувер жил в эпоху пышного расцвета стиля барокко, но, право, ничего барочного нет в его искусстве. Возьмите любую композицию Рубенса: крупнофигурную сцену, портрет или пейзаж, и вы ясно увидите ее *построение* — торжественное, величественное и бурное, которое составляет единый аккорд с архитектурой храмов или дворцов, где красовалась в те времена эта живопись.

Броувер. Автопортрет. Гаага. Музей.

Броувер. Драка крестьян, играющих в карты. Дрезден. Галерея.

У Броувера совсем другое: бытовые сцены, а иногда пейзаж, как бы вырванные из самой жизни, из природы и непосредственно перенесенные на дерево или на холст. Основа их — цвет. Этот художник — изысканный и могучий колорист. Какая насыщенная, тонкая, сверкающая тысячами нюансов палитра! Вот нежный кремово-желтый тон, а вот бурый, глубокий, а там именно, где это всего эффектнее, какое-нибудь влажно-зеленое или медно-красное пятно! Пейзажи его, пронизанные каким-то особым, часто тревожным настроением, предельно выразительны. А реализм всего его искусства может и сейчас почитаться непревзойденным образцом.

Броувер по рождению фламандец, но часть жизни он провел в Голландии и поэтому как бы принадлежит в одинаковой степени и к той и к другой школе. Но последние годы он прожил в родной Фландрии и испытал там благотворное влияние Рубенса.

Картины Броувера маленького формата, и сюжеты их отнюдь не «высокого стиля». Броувер действительно проводил целые дни и ночи в накуренных крестьянских кабачках, в темных подвалах, где собирались горькие пьяницы, и там же, наслаждаясь игрою редко проникавших в такие хмурые дебри солнечных лучей, он вырывал озаренные на миг этими лучами сцены полуживотной,

неприглядной жизни: дикие драки, свалки, разнузданные пирушки, в которых сам принимал участие.

Как художник, изображавший крестьянский быт, Броувер продолжает традицию Питера Брейгеля, однако без его философских обобщений. Зато кисть его более царственна, более свободна, чем у великого мастера прошлого столетия.

По свидетельству современников, Броувер питал безудержное пристрастье к водке и к табаку, только в XVII веке получившим широкое распространение в народе, и весь мир, им изображенный, как бы окутан винными парами и табачным дымом. С поразительной наблюдательностью, наделяя каждый свой персонаж острой индивидуальностью, передает он все стадии винного и табачного дурмана.

Что хочет он сказать своими картинами? На автопортрете (Гаага, Музей) он предстает перед нами неряшливым и обрюзгшим, рано состарившимся прожигателем жизни, с какими-то грустными, мечтательными глазами.

Он видел весь ужас, всю скорбь убогой жизни низов тогдашнего общества и запечатлел ее своей вдохновенной кистью, не отстраняясь от этих низов, а как бы сливаясь с ними, грустя за них и любя их, но не в силах помочь хотя бы советом ни им, ни самому себе.

Карикатурность, порой грубость изображенных им сцен, склонность к художественному преувеличению, острота его восприятия и горькая усмешка часто придают его творчеству характер гротеска, и в этом жанре он предвосхищает некоторых крупнейших живописцев последующих веков, как, например, великого Гойю и Домье.

Броувер умер тридцати двух лет — за два года до Рубенса, который отечески покровительствовал ему. Пьянство и разгул подточили его организм.

Нам известно около ста пятидесяти его работ, он представлен и в Эрмитаже и в Музее изобразительных искусств им. Пушкина в Москве.

Тенирс. Кабачок. Ленинград. Эрмитаж.

Относительное экономическое благополучие Фландрии длилось всего несколько десятилетий. Не дольше длился и ее духовный расцвет. Церковная реакция берет верх во второй половине XVII века, а новые войны разоряют страну. Французский король Людовик XIV пытается все шире распространить в Европе свое могущество, и маленький фламандский народ становится жертвой соперничества великих держав тогдашнего западного мира. После небывалого расцвета быстро приходит в упадок фламандская живопись. Художники Брюсселя и Антверпена уже не стараются по-своему увидеть и изобразить мир, а либо повторяют то, что было найдено их великими предшественниками, либо подчиняются новому, чуждому их природной сущности французскому влиянию и чаще всего отходят от реализма, дабы угодить высшим слоям общества, ценящим превыше всего парижскую моду и светскую принаряженность. Но великая художественная традиция еще порой напоминает о себе.

Давид Тенирс (или Теньер) — знаменитый фламандский живописец этой эпохи. Его художественная культура восходит к самому славному, что дала фламандская школа, и дух былых достижений еще жил в той среде, к которой он принадлежал. Сам сын художника, он был учеником Броувера и женился на дочери одаренного живописца Яна Брейгеля, за мягкость и изысканность

письма прозванного Бархатным, внучке самого Питера Брейгеля.

Тенирс. Кермесса. Ленинград. Эрмитаж.

Прожив восемьдесят лет, достигнув славы и богатства[8], Давид Тенирс создал великое множество картин (в одном Эрмитаже их около сорока, среди которых — некоторые из лучших его произведений), изображающих крестьянские свадьбы, деревенские праздники, караульни, бесчисленные искушения св. Антония с от Босха идущей чертовщиной, кабацкие сцены, фантастику, вроде обезьян, играющих в карты, и т. д. Все это написано мастерски, свет порой пронизывает всю композицию, отдельные детали восхитительны (блеск оружия, сочетание цветных пятен, утварь, живописность нарядов и т. д.). Но в целом искусство его, явно склонное к массовому производству, приноровлено к новым вкусам: по сравнению с броуверовскими крестьяне Тенирса, конечно, прилизаны, а отношения между поселянами и знатью часто изображаются им в слащаво-идиллических тонах.

И все же Тенирс — последний отголосок великого искусства, а тематика, огромное количество и несомненная виртуозность его работ долго обеспечивали ему славу.

Что выше: эта ли в лучших своих образцах глубоко правдивая живопись или живопись итальянского Возрождения, стремившаяся создать идеальный тип человека? На этот вопрос исчерпывающе ответил Белинский:

«Не верю я эстетическому чувству и вкусу тех людей, которые

с удивлением останавливаются перед Мадонною Рафаэля и с презрением отворачиваются от картин Теньера, говоря: это проза жизни, пошлость, грязь; но так же точно не верю я и эстетическому смыслу тех, которые с некоторою ироническою улыбкою посматривают на Мадонну Рафаэля, говоря: это идеалы, то, чего нет в натуре! и с умилением смотрят на картины Теньера, говоря: вот натура, вот истина, вот действительность! Для этих людей не существует искусства, новая форма — и они не узнают его, как маленькие дети не узнают знакомого им человека потому только, что он на сюртук надел шинель, в которой они никогда его не видали. Им не растолкуешь, что Мадонну и сцены мужиков, как ни различны эти явления, произвел один и тот же дух искусства… Рафаэль и Теньер — оба художники и оба нашли содержание своих произведений в той же действительности, бесконечно разнообразной и всегда единой, как разнообразна и едина природа, как разнообразно и едино существо человека».

IV. Овладение видимым миром. Голландия

Гальс[9], Ян ван Гойен, Арт ван дер Нер, Кейп, Поттер, Воуверман, Рейсдаль, Гоббема, Адриан ван Остаде, Стен, Терборх, Метсю, Бартоломеус ван дер Гельст, Фабрициус, Питер де Гоох, Вермеер Делфтский, Рембрандт

Эрмитаж обладает едва ли не самым богатым в мире собранием великой голландской живописи XVII века. За двумя-тремя исключениями в нем представлены все замечательные мастера этой школы, развитие которой можно проследить хронологически в нашем знаменитом музее по шедеврам, какими порой не обладают даже музеи Голландии. Хорошо представлена голландская живопись и в Музее изобразительных искусств им. Пушкина в Москве. А небольшие собрания или отдельные, часто превосходные, образцы голландской живописи украшают галереи Киева, Риги, Каунаса, Тбилиси, Еревана, Одессы, Краснодара, Львова, Саратова, Ульяновска, Орла, Перми, пригородных дворцов Ленинграда, Рязани, Тамбова, Воронежа, Казани и некоторых других наших городов.

Такое богатство объясняется прежде всего глубоким созвучием в основном подлинно демократического, остро реалистического голландского искусства с нашими собственными художественными исканиями. Замечательный русский живописец Федотов целые дни проводил в голландских залах Эрмитажа, учась изображать чисто русские типы с той предельной выразительностью, которой отличается искусство голландских мастеров. Известный русский ученый, географ и путешественник П. П. Семенов-Тян-Шанский, бывший также тонким ценителем живописи, посвятил около пятидесяти лет собиранию голландских и фламандских картин, которые могли бы восполнить пробелы, имевшиеся тогда в Эрмитаже, и затем, в начале нынешнего века, продал Эрмитажу свое собрание почти в тысячу картин вдвое дешевле, чем ему предлагали заграничные музеи. А кроме него, были в России и многие другие просвещенные собиратели, любители голландской живописи, коллекции которых стали после революции достоянием народа.

Старому русскому собирательству, научной систематизации, охране и объединению собраний в советское время мы обязаны тем, что, например, искусство французского народа после самой

Франции всего полнее изучается у нас, а голландская живопись представлена в нашей стране почти столь же ярко, как на ее родине.

Великая голландская живопись XVII века внесла в мировое искусство новую могучую струю, освежающее влияние которой сказалось на всей европейской живописи.

Реализм Караваджо и его последователей был в основе героическим, монументальным, а сама его подчеркнутость и торжественные световые эффекты иногда сближают караваджистов с искусством барокко. Реализм же голландских мастеров (мы это уже видели у родственного им Броувера), по существу, уже выходит за рамки барочного стиля.

Чтобы понять, как расцвело это замечательное искусство, следует уяснить себе, что представляла собой страна, его породившая.

«Бог создал море, голландцы — берега», — гласит голландская народная пословица. В многовековой, бесконечно тяжелой борьбе с морем, утвердившись наконец на отвоеванной земле при помощи каналов и мощных дамб, голландский народ научился упорству, выносливости, долгому и настойчивому созидательному труду. И этот народ вошел в мировую историю как первый совершивший буржуазную революцию, поставившую его в совершенно исключительное положение среди прочих народов Европы. Чужеземная испанская власть свергнута, страна свободна, феодализм изжит, католическая церковь не выдерживает натиска кальвинизма и уступает ему, практический рационализм и дух предпринимательства пышно расцветают, поощряемые новой, приноравливающейся к бюргерским порядкам религией.

Новое, независимое государство стоит во главе прогресса. Это, по словам Маркса, «образцовая капиталистическая страна XVII столетия». Достигнув поразительного экономического подъема, Голландия соперничает с Англией: ее флот в пятнадцать тысяч кораблей самый могущественный в мире, он превосходит английский и французский вместе взятые. И этот флот позволяет ей осуществлять самые дерзкие замыслы. Уже в 1595 году голландцы проникают в нынешнюю Индонезию и постепенно расширяют там свои владения за счет испанцев и португальцев.

Однако, знаменуя прогресс по сравнению с застывшим феодализмом, буржуазная власть уже на самой заре своего существования несет в себе все пороки, выявляющие ее конечную обреченность. Едва освободившись от жестокой чужеземной тирании, страна, жителям которой приходилось бороться с морской стихией за каждую пядь земли, в свою очередь

утверждает свое владычество над огромными чужими территориями. «Колонии, — пишет Маркс, — обеспечивали рынок сбыта для быстро возникающих мануфактур, а монопольное обладание этим рынком обеспечивало усиленное накопление. Сокровища, добытые за пределами Европы посредством прямого грабежа, порабощения туземцев, убийств, притекали в метрополию и тут превращались в капитал. Голландия, которая первой полностью развила колониальную систему, уже в 1648 году достигла высшей точки своего торгового могущества»[10].

В 1648 году голландская независимость, фактически отвоеванная уже почти за сорок лет до этого, была наконец признана официально. В борьбе с феодализмом, с Ватиканом, в кровопролитнейшей войне против могущественной Испании голландская буржуазия могла победить только благодаря поддержке, решающему участию в революции народных масс. В этот исторический период народ видел в буржуазии своего союзника и руководителя в борьбе с общим врагом — абсолютизмом. Однако капитализм быстро придавил народ тяжестью еще невиданной. Как указывает Маркс, «народные массы Голландии уже в 1648 году больше страдали от чрезмерного труда, были беднее и терпели гнет более жестокий, чем народные массы всей остальной Европы».

Противоречия между буржуазией и трудовым народом еще не сознавались массами. Голландский бюргер этой поры не страшился народа, и жилось ему во всех отношениях хорошо. Он справедливо гордился делом своих рук, помнил об усилии, которое потребовало это дело, и, очевидно, считал, что живет теперь в прекраснейшем из миров.

Голландская живопись первой половины XVII века выражает это ощущение, любование окружающим миром. Жестокая освободительная война обострила любовь к родному краю. Свыше трехсот дней в году в нем пасмурно, ветрено или дождливо. Но это родной край, и поэзия его влажных пастбищ и песчаных берегов щемяще отзывается в сердце голландца. Тяжелое положение народа не смущает бюргера: так полагается, говорит он себе, ведь мир всегда состоял из богатых и бедных. Значит, и бедные со своими язвами, страданиями, с порой необузданными поисками забвения входят составной частью все в тот же прекрасный мир.

Голландия XVII века — родина Спинозы, который попытался объяснить мир из него самого, без вмешательства сверхъестественного, Спинозы, который писал: «Без свободы разума и свободы мысли не могут развиваться наука и искусство, ибо последние разрабатываются с счастливым успехом только

теми людьми, которые имеют свободу и непредвзятое суждение».

Другой великий философ, француз Декарт, долго живет и работает на свободной голландской земле. Кальвинизм терпимее католичества: такие науки, как математика, астрономия, механика, анатомия, процветают в Голландии этой поры, а голландские инженеры, шкиперы, топографы и врачи славятся во всей Европе.

Голландский бюргер может похвалиться культурными достижениями своей страны, а так как он любит, ценит и уважает самого себя, привык ко всему, что его окружает, лелеет это окружающее как родное, как естественный фон его жизни и преуспеяния, то особенно любит он живопись, ведущее искусство Голландии, которое призвано запечатлеть и его черты и все, что он видит вокруг. Живописная культура глубоко вошла в кровь и плоть голландца этой эпохи. И потому он требует от живописи не простого воспроизведения видимого мира, а воспроизведения более яркого, сконцентрированного, значит — преображения, при этом не повествовательным методом, а чисто изобразительным — в сочетании линий, объемов, тонов.

Такой живописи все благоприятствует в эту пору в Голландии. Кальвинизм не признает религиозной живописи, значит, Голландия уже не нуждается в алтарных композициях, которым так часто посвящают себя художники соседней Фландрии. В бюргерской Голландии нет потребности и в дворцовой парадной живописи. Для бюргерских, а нередко фермерских жилищ нужны картины небольшого формата, станковая живопись, изображающая то, что любят их обитатели.

Быт, портрет, пейзаж, натюрморт — вот ее темы. На заре XVII столетия, как и фламандские мастера, овладев своей кистью видимым миром, голландские мастера с увлечением, пафосом, страстью властно вторгаются в него, чтобы преобразить и опоэтизировать этот мир в живописи, каждый согласно своему, индивидуальному темпераменту.

Кто первый голландский художник, поднявший на подобающую высоту знамя подлинно национального искусства? Все согласны с тем, что это Франс Гальс. И до него в отделившейся от Фландрии и завоевавшей свою независимость стране были талантливые художники, работавшие в самых различных жанрах. Но их искусство либо еще не созревшее, спотыкающееся, тщетно ищущее гармонического слияния формы с содержанием, либо отмеченное чужеродными влияниями, порой интересными, как, например, у голландских караваджистов, но идущими вразрез с естественным развитием голландского реализма. Франс Гальс — дело другое. Будь он единственным

голландским живописцем, его родина все равно могла бы гордиться великим вкладом в мировую художественную культуру.

Личная жизнь этого художника, оставившего исключительный след не только в голландском, но и во всем европейском искусстве, сама по себе как будто мало примечательна.

Родившись в семье ремесленника-сукнодела около 1580 года, он прожил более восьмидесяти лет, почти не выезжая из Гарлема, который ныне гордится им, как Антверпен — Рубенсом.

Гарлем был в ту пору очень крупным промышленным центром, славившимся, между прочим, своим пивом. Но были у этого города и другие заслуги: в 1579 году Гарлем оказал героическое сопротивление испанским войскам. Художники были в нем многочисленны, а их процветающая гильдия имела характер клуба, где велись страстные споры между представителями различных течений. А кроме того, в городе этом жили и работали известные ученые, врачи, инженеры и даже полярные исследователи. Существовала в нем и особая «камера риторов» под красивым названием «Любовь превыше всего», где молодой Франс Гальс занимался философией, упражнялся в красноречии и поэзии.

Учился он у Карела ван Мандера, художника манерного, но выдающегося теоретика искусства, уже известного нам своими биографиями нидерландских живописцев, которыми, как почти единственным источником информации об их жизненном пути, он и заслужил признательность потомства. Приходится пожалеть, что у его знаменитого ученика не нашлось такого же биографа.

Мы знаем о Гальсе, что он был женат на простой крестьянке, не умевшей даже подписывать своего имени, что двенадцать его детей в большинстве тоже стали живописцами и что у него было очень много учеников, в том числе как будто и Броувер. Брат его, Дирк, тоже был известным художником. Данные, как видно, мало показательные для характеристики его личности. Мы знаем также, что Франс Гальс вел разгульную жизнь, много пил, был должен кругом и умер в крайней нужде, вызванной, по-видимому, не столько равнодушием сограждан к его искусству (хоть под старость он получал меньше заказов), как его богемным нравом и мотовством.

Искусство же его поразительно. Это как бы квинтэссенция живописи, и потому особенным блеском сияет оно в наши дни как свидетельство того, чем может быть и какую магию таит в себе великое изобразительное искусство живописи. Уже современник, ректор латинской школы Скревелиус, распознал эту магию в искусстве Франса Гальса, про которого писал, сравнивая его с

другими художниками, что он, «обладая совершенно особой, необычной манерой письма, превосходит всех остальных, так как в его живописи заложена такая острота и жизненность, такая сила, что он во многих произведениях, кажется, самое природу вызывает на соревнование».

Отметим сначала одно его формальное, огромной важности достижение. В Голландии еще с предыдущего века были в моде групповые портреты бюргеров, входивших в различные цеховые объединения, стрелковые общества и т. д. Однако такие картины показывали нам людей, изображенных чисто статически: один возле другого, никак композиционно между собой не связанных и ничем ни внешне, ни духовно не объединенных. Попытки осмыслить по-новому групповой портрет имели место и до Франса Гальса. Но он первый разодрал на клочья застывшую схему, буквально взорвал ее своим динамизмом, наполнил групповой портрет единым внутренним содержанием и широко, гармонично развернул композицию в предельной свободе.

Так более ста лет перед этим в Италии Леонардо да Винчи разогнал одним взмахом апостолов, восседавших на бесчисленных «Тайных вечерях» его предшественников каждый сам по себе, безнадежно скованных в плоскостной и прямолинейной композиции, чтобы собрать их вновь уже на свою «Тайную вечерю», где в каждой группе рождается буря, волны которой то вздымаются, то замирают вокруг центральной фигуры Христа, и этим произвел в живописи грандиозный, жизнеутверждающий переворот.

Франс Гальс. Мулат. Лейпциг. Музей.

Франс Гальс — прежде всего портретист, при этом чаще всего портретист бюргерского общества. Но он в то же время и подлинно народный художник, в чем нет противоречия, ибо, по слову Энгельса, «буржуазия *в борьбе с дворянством* имела известное право считать себя также представительницей интересов различных трудящихся классов того времени…»[11]

Он не вскрывает психологических глубин, не дает широкообобщенных образов, но как никто до него умеет

запечатлеть мгновенное выражение лица, позу, улыбку, душевный порыв, создавая исключительно жизненные, незабываемые шедевры изобразительного искусства. Таков «Портрет В. Гентгейсена» (Брюссель, Музей), где непринужденность позы еще более подчеркивает властную самоуверенность этого умного и знающего себе цену богатого купца и благотворителя. Таков «Мулат» (Лейпциг, Музей), задорно смеющееся лицо которого и едва уловимая тоска так пленили многих, когда картина эта была выставлена в Музее им. Пушкина в Москве среди произведений искусства, спасенных Советской Армией и возвращенных германскому народу. Отметим еще «Малле Баббе» (Берлин, Музей) — неповторимая в своей острой выразительности пьяная гарлемская старуха с совой на плече — и «Цыганку» (Париж, Лувр), чье лукавство схвачено кистью художника во всей его очаровательной непосредственности. «Маленький рыбак» (Антверпен, Музей) — прелестнейший образ мальчика из народа, детски беспечного, но уже познавшего горесть нужды.

А в работах поздних лет гений его достиг нового, еще большего расцвета, подлинно сказочной виртуозности, как, например, в эрмитажных «Портрете молодого человека с перчаткой в руке», гордого представителя победившей буржуазии, и великолепнейшем «Мужском портрете», где вдохновенная кисть художника запечатлела целую гамму человеческих переживаний и чувств: от брезгливой надменности до скрытой душевной усталости [12].

Мимолетностью быстро и уверенно схваченных черт Франс Гальс как бы предвосхищает импрессионистов. Как колорист он восходит к Тициану, предвосхищает своего великого младшего современника Веласкеса и, снова перешагнув через столетия, во многом служит образцом как Репину, который восхищался жизненностью его портретов, так и Серову. Никто до него так вольно, так непосредственно не владел самой стихией живописи как искусства цвета.

Рисунков его не сохранилось. Все говорит за то, что он сразу, даже без схематических набросков на полотне, писал маслом, создавая цветовую композицию быстрыми и широкими мазками, словно, как сказано про него, «кистью стегал свой холст».

Франс Гальс. Мужской портрет. Ленинград. Эрмитаж.

Этот первый чисто национальный голландский живописец обновил художественное творчество своего народа. В мировом искусстве есть художники, превосходящие его глубиной, трагизмом или величественностью содержания, значительностью живописных образов. Но кто сравнится с Франсом Гальсом в восхитительной простоте живописного мастерства? Как птице естественно петь, так ему, очевидно, было естественно запечатлевать в красках видимый мир.

С каждым годом цвет звучал в его картинах все полнее, все

ярче, а между тем под старость он прибегал все чаще к излюбленной им серебристо-черной цветовой гамме. Этого простейшего сочетания ему было вполне достаточно для создания самых насыщенных, полнозвучных красочных эффектов, которые так восхищают нас в групповом портрете регентов богадельни, исполненном, когда художнику было почти восемьдесят пять лет (Гарлем, Музей)!

В старом нидерландском искусстве главенствовали южные провинции, то есть Фландрия. На севере художественные таланты исчислялись единицами, а как мы видели, их творчество, порой более интимное и кропотливое, все же не породило вполне самобытной школы. Но в XVII веке Голландия рождает количество мастеров, с которым никак не может соперничать Фландрия, а в качественном отношении достигает вершины, уже как бы не подлежащей сравнению, ибо нелепо спорить о том, кто более гениален: Рубенс или Рембрандт.

Да что Фландрия! Ни до, ни после ни в одной стране художники не были, вероятно, так многочисленны, как в Голландии XVII века. В каждом городе, чуть ли не в каждой деревне этой крохотной даже в европейском масштабе страны художественная жизнь кишела и бурлила буквально как улей.

«Поколение победителей», люди, восторжествовавшие над морем, над Испанией, над католицизмом, требуют картин и картин, прославляющих их родную Голландию. Картинами торгуют специальные предприятия, их покупает банкир, адмирал, но также и зажиточный крестьянин. Их продают даже на ярмарках, скупают в мастерских у самих художников. Но их все равно недостаточно, а потому опять-таки в небывалых размерах процветает искусство графики, оригинальный офорт, которым не брезгают и самые знаменитые мастера.

Франс Гальс. Офицеры стрелковой роты св. Адриана. Гарлем. Музей.

Что же изображает это искусство?

В начале нынешнего века такой тонкий ценитель, как наш Серов, писал из Голландии: «…всего занимательнее так это то, что ты видишь на картине — ты видишь на улице или за городом. Те же города, те же каналы, те же деревья по бокам, те же маленькие, уютные, выложенные темно-красным кирпичом невероятно чистенькие домики с большими окнами, с черепичной красной крышей, вообще — тот же самый пейзаж, с облачным небом, гладкими полями, опять-таки изрезанными каналами, с насаженными деревьями, с церковью и ветряной мельницей вдали и пасущимися коровами на лугу. Просто удивляешься, как умели голландцы передавать тогда все, что видели…»

И сейчас каждый побывавший в Голландии мог бы засвидетельствовать то же самое, настолько мало изменился облик этой страны.

Но голландские мастера XVII века именно потому умели так замечательно передавать все увиденное, что живопись являлась для них средством преображения, поэтизации видимого мира. Поэтизация обыденности — вот что, вероятно, составляет главную и в каком-то смысле неповторимую особенность их искусства.

При этом, довольные собой, как и вся нация, они изображали

действительность, то есть, по существу, самих себя в окружающем их мире, без ненужных прикрас, но и без подчеркивания изъянов и язв. Ведь не найти в голландской живописи XVII века картины, хоть отдаленно напоминающей брейгелевских «Слепых» или «Пляску под виселицей». В самом деле, кто бы в бюргерской Голландии стал заказывать такие произведения?

Пора, однако, сделать оговорку решительно ко всему вышесказанному: оно или вовсе не относится, или относится лишь частично к художнику, о котором речь впереди, художнику, гений которого столь могуществен, столь исключителен, что к нему не подходят никакие обычные мерки, и чье творчество увенчивает всю голландскую живопись, но питается вдохновением, свойственным только ему. Это — Рембрандт.

В голландской живописи мы наблюдаем еще одно своеобразное явление, нигде не получившее подобного распространения, — специализацию по жанрам.

Голландский адмирал и голландский рыбак любили море, офицеры, стрелки с гордостью вспоминали боевые потехи, голландские врачи считались замечательными диагностиками и были высокого мнения о своем искусстве, бюргеры любили свои жилища, их внутреннее убранство, свой «интерьер», фермеры любили деревенскую жизнь, крестьянский быт и хвалились своим скотом. Все они, вместе взятые, любили родную природу и зимой и летом, в лунную ночь и в редкий солнечный день, как любили они и хорошо поесть и выпить, а значит, радовались морскому запаху устриц, розовой симфонии сочного окорока, янтарному блеску вина в граненом бокале.

Все это надлежало запечатлеть в живописи, и потому у большинства художников, которых по формату их картин, да и по диапазону их творчества называют «маленькими голландцами», выработалась своя специальность, часто узкая, но почти всегда доведенная до совершенства.

Фламандская живопись XVII века освободилась от засорявших ее влияний, нашла свое раскрепощение в стиле барокко, современная ей голландская живопись — в чисто национальном и жизнерадостном реализме.

Франс Гальс. Портрет молодого человека с перчаткой в руке. Ленинград. Эрмитаж.

Франс Гальс. Регенты Гарлемской богадельни. Гарлем. Музей.

Как мы видели, этот реализм был утвержден Франсом Гальсом, и мы не случайно вспомнили при этом о Леонардо да Винчи. Ни по масштабу, ни по характеру творчества эти два художника, конечно, несравнимы. Но, подобно тому как Леонардо знаменует начало и в то же время полное утверждение искусства Высокого Возрождения в Италии, которое в титаническом гении Микеланджело познает новый невиданный взлет, Гальс — это начало и утверждение великого голландского реализма, которому суждено было окрылить для подлинно космического полета над Вселенной всеобъемлющий гений Рембрандта.

Примечательна последующая судьба живописных откровений Франса Гальса. Прославленный ныне его «свободный мазок», пренебрежение деталями, тщательно выписываемыми другими голландскими мастерами, общая вольная, размашистая манера художника, которую просвещенный современник называл, как мы видели, «необычной», скорей всего, именно в силу этой необычности не оставили заметных следов в голландской живописи.

Целых два века по этой же, вероятно, причине любители живописи не причисляли Гальса к звездам первой величины. Этот великий реалист был вновь «открыт» лишь импрессионистами, и с тех пор картины его считаются ценнейшим украшением музеев и частных собраний. Зато сразу же утвердилось в голландской

живописи как раз *самое значительное,* чего ему удалось достигнуть в этой своей «необычной» манере.

Именно из Гарлема, славного своими свободолюбивыми традициями и интеллектуальной культурой, точнее, из гарлемской мастерской великого мастера засияло на всю голландскую живопись периода становления национального реализма (то есть приблизительно до 1635 года) все то, в чем она нуждалась.

Гальс, беспутный кутила, которого ученики часто провожали под руки после попойки, был, по-видимому, замечательным педагогом Независимо от воздействия самих его картин все лучшее в голландской живописи этого периода навеяно им непосредственно или через его учеников.

Гальс принес голландской живописи свободу, ту самую, которая, по слову нидерландского поэта предыдущего века, «дарит зрение слепой кисти живописцев». Он утвердил в живописи единство: единство внутреннего содержания, сюжета, настроения, мотива, единство композиции и единство тона — и это во всех жанрах, даже в пейзаже, хоть сам он и не был пейзажистом.

Чтобы не загромождать изложения, мы и в предыдущих главах упоминали далеко не всех замечательных художников каждой эпохи. Очень возможно, что отбор наш имен и картин был не всегда наилучшим. Но еще труднее избежать в этом смысле погрешностей, когда речь идет о голландской школе XVII века, подлинном улее, где каждая пчела выполняла ей предназначенную, *нужную* для общего дела работу! Ведь имен придется пропускать еще больше…

Итак — жанровая, то есть бытовая, живопись, изображающая человека в обыденной обстановке, за обыденными занятиями. На картинах первых робких голландских жанристов не чувствовалось связи между человеческими фигурами и обстановкой, а сами эти фигуры часто походили на манекенов, причем наивно повествовательный, часто нравоучительный момент явно преобладал в таких работах над живописным. Но в своих групповых портретах Франс Гальс как бы окунул фигуры в подобающую им среду, неразрывно объединяя их с окружающим миром. И вот, например, рано умерший талантливейший живописец Дейстер, наглядевшись на эти картины, вдунул в собственные подлинную жизнь. Это представитель буржуазного жанра, еще точнее, ибо в каждом имеются подразделения, — преимущественно жанра офицерского. Караульни, офицеры, играющие в кости, офицеры, дерущиеся на шпагах… В красках, в рисунке — какая-то новая взволнованность. Все сосредоточено на

главном действии, в котором раскрываются характеры персонажей, часто предельно выразительных, в громадных широкополых шляпах, дышащих задорной отвагой, как и подобает подлинным представителям гордого поколения победителей.

Натюрморт — мертвая натура, или еще лучше в точном переводе с соответствующего голландского термина — тихая жизнь.

Тихая жизнь вещей! Как не любить голландцу этот жанр! Ему не нужны фламандская пышность, снейдерсовский декоративный, чуть ли не героический размах в изображении плодов земных. Но он хочет видеть на картине все, что любит вкушать, и все, что требуется для этого, в гармоническом сочетании дразнящих красок, щедрой природы и строгой аккуратности сервировки, еще усиливающих, заостряющих радость вкусного завтрака.

Художники прежних времен довольно плохо справлялись с этой задачей: симметрично расставленные блюда, не составляющие единого целого, не картина, а скорей узор или витрина, оформленная пусть и со вкусом, но без подлинного творческого воображения.

Дело поправил опять же Франс Гальс своими корпоративными банкетами, где были и живность, и фрукты, и прекрасная посуда.

Два художника, Виллем Ге́да(Хеда) и Питер Клас, оба почти однолетки, чрезвычайно друг на друга похожие по манере письма, оба гарлемцы и оба входившие в круг Ф. Гальса, являются создателями натюрморта как самостоятельного жанра.

Их бесчисленные «Завтраки» с красными, как кумач, омарами, лоснящимися окороками, тучными ягодными пирогами, золотистыми лимонами, то только что сервированные и как бы ожидающие гурмана, то уже частично отведанные им, с бокалами, возвышающимися среди яств или опрокинутыми, с разлившимся вином, выдержанные в серебристо-розово-янтарной гамме, скомпонованные в единое органическое целое, изображают именно то, что требовалось от художника. Причем человек, для услаждения которого все это варилось, резалось, наливалось и подавалось на стол, всегда незримо присутствует на картине. Идеальное украшение столовой с темной массивной мебелью и видом на ратушу или канал солидного амстердамского или гарлемского бюргера!

Геда. Завтрак с ежевичным пирогом. Дрезден. Галерея.

Амстердамец Биллем Кальф, работавший уже во второй половине XVII столетия, создает в этом жанре подлинные шедевры, где, мягко выступая из полумрака на цветной скатерти, на блюдах из знаменитого делфтского фаянса, которым Голландия прославилась в XVII веке[13], на фоне причудливых хрустальных бокалов роскошные яства образуют компактную, сочную, золотистую композицию, пленительно освещенную солнечными лучами.

Эти замечательные голландские натюрморты дразнят и зрение, и обоняние, и вкус. Но они угождают еще одному из пяти чувств: совершенно поразительна конкретная осязаемость каждой детали. Этим они восходят к ван Эйку.

Кальф. Натюрморт. Ленинград. Эрмитаж.

Ян Порцеллис. Бурное море при закате солнца. Ленинград. Эрмитаж.

Марины — то есть картины, изображающие море. Ранние голландские маринисты XVII века специализировались на точном изображении судов победоносного голландского флота: реющие флаги, мачты и вздувшиеся паруса. Все это было декоративно, но слишком пестро, сильно отдавало графикой, мы бы теперь сказали — лубком, причем в такого рода маринах почти не ощущалось главного: морской стихии.

Но Ян Порцеллис, несколько лет работавший при Франсе Гальсе в Гарлеме, подчиняет красочную гамму одному основному тону, чаще всего серебристому, и наполняет картину единым композиционным ритмом, как бы единым дыханием, в котором так и встает перед нами море с его бурями, обманчивой гладью, с его насыщенными красками и чуть ли не запахами, то самое упрямое море, с которым веками боролись жители «Низких земель».

Нидерландская живопись XVI века уделяла, как мы знаем, большое внимание пейзажу, но пейзаж этот был еще скован рядом условностей. Разные планы писались в разных тонах, что придавало картине часто острую, но искусственную пестроту. При этом композиция имела панорамный характер, включая, но часто

никак не объединяя горы, реки, равнины, мельницы, каналы, деревни и дальние города. У больших мастеров все это получалось величественно, подчас развертывалось в ритме высокой эпической поэмы, однако не создавало впечатления подлинного «куска природы», как бы вырванного художником из родного пейзажа и со всем его жизненным трепетом и теплом перенесенного на полотно. А именно это хотели увидеть на картине люди нового, XVII века.

Ян ван Гойен. Пейзаж с колодцем. Дрезден. Галерея.

Переворот в голландской пейзажной живописи был осуществлен одновременно несколькими художниками, работавшими в разных городах. Достижения Франса Гальса и тут сыграли существенную роль.

Яна ван Гойена следует признать одним из первых подлинно национальных голландских пейзажистов. Дюны, польдеры, родные дали мягко вырисовываются под его кистью в единой коричневато-серой цветовой гамме с чудесным оттенком серебристой желтизны. Влажный морской воздух все окутывает кругом. Высокое небо с легкими облаками дышит покоем. Большим поэтическим дуновением, в котором и нежность, и мимолетная грусть, и бодрящая радость жизни, пронизана каждая деталь написанных им пейзажей.

И все это — подлинные куски родной природы, осмысленной и преображенной художником в его творческой лаборатории. До

нас дошло очень много зарисовок Гойена, свидетельствующих о том, как страстно и кропотливо он изучал эту пасмурную природу, чтобы затем запечатлеть во всей ее поэзии и музыкальности, так сладостно откликавшихся в его собственной душе.

Гойен родился в 1596 году, сформировался как будто в Гарлеме, последнюю часть жизни работал в Гааге и умер шестидесяти лет в нищете. Но потомство воздало ему должное.

Уроженец Гарлема, но работавший главным образом в Амстердаме, замечательный мастер, живописец и гравер, Геркулес Сéгерс вносит в воспроизведение природы новые мотивы. Те же пасмурные голландские равнины приобретают у него величественный характер, их меланхолия звучит более торжественно. Великолепная, более сочная, еще более насыщенная цветовая гамма художника придает картинам родной страны какую-то осязаемую конкретность, порой даже монументальность, и героикой окрашены его поваленные бурей деревья и водопады.

Амстердамский живописец Арт ван дер Нер, родившийся на семь лет после Гойена, продолжает и углубляет в голландской живописи его лирическую настроенность. Те же дюны, проселочные дороги, те же хижины, одинокие деревья, те же мельницы с таким широким и плавным взмахом крыл, но озаренные лунным светом, в нежном серебристом сиянии. Поэзия Нера более щемящая, унылая, но как будто и более задушевная. Он любит также зимние сцены — реки и каналы, скованные льдом, с маленькими фигурами бегущих конькобежцев. Но главная его тема — родная земля в глухую, темную ночь, когда лишь блеск луны слабо пробивается из-за нависших туч.

Как и Гойен, Арт ван дер Нер умер в нищете.

Вся европейская пейзажная живопись, в том числе и наша, имеет своими родоначальниками голландских мастеров XVII века. Они, по существу, утвердили пейзаж как самостоятельный жанр, они же достигли в нем самых больших высот и глубин. Причем каждый большой пейзажист голландской школы как-то по-новому, с ему лишь свойственным художественным темпераментом и вкусом, обогатил искусство воспроизведения природы в живописи.

Арт ван дер Нер. Зимний вид на реке. Ленинград. Эрмитаж.

Отметим еще одно характерное для всей этой школы явление: едва ли не большинство голландских художников принадлежало к семьям, где давно уже укоренилась художественная культура, передававшаяся как драгоценное наследие от поколения к поколению, так что семьи эти являлись как бы гнездами, где выпестовались замечательные мастера. К такой семье принадлежал и Альберт Кейп: отец его и дядя были известными художниками.

Это великолепный живописец. Он внес в голландскую пейзажную живопись торжественный аккорд солнечных закатов. Под его кистью золото солнца как бы разливается в воздухе, тает в нем, чудесно озаряя то в розовой, то в желтеющей дымке силуэты людей и животных. В этой золотистой цветовой гамме коровы у водопоя или всадники на прогулке вырисовываются удивительно четко, скульптурно, как некое царственное увенчание пейзажа.

Альберт Кейп. Коровница. Ленинград. Эрмитаж.

Эрмитажная «Коровница» дает нам полную меру замечательного дарования художника, сумевшего сочетать самую обыденную правду с очень высокой поэзией. Все пленительно в этом шедевре (свет, коровы, возвышающиеся как монументы, доярка, так чарующе оглянувшаяся в нашу сторону, сладостный пейзаж, натюрморт в виде блещущих на солнце кувшинов!), с которым как-то перекликаются и по общему настроению и по композиции некоторые мотивы в творчестве нашего Венецианова, несомненно видевшего картину Кейпа.

Как и Кейп, Пауль Поттер (сын и ученик пейзажиста начала века) пейзажист-анималист. Именно с этого художника изображение животных приобретает самостоятельное значение.

Капитальная работа Поттера, знаменитая его «Ферма», находится в Эрмитаже. С этой картиной в художественной карьере Поттера связан знаменательный для тех времен инцидент. Вдова штатгальтера, принцесса Эмилия, была меценаткой. Характерно, однако, что для росписи зала в замке под Гаагой она обратилась не к местным художникам, а к Иордансу и другим фламандским мастерам. Такая роспись, очевидно, мыслилась ей только в пышном стиле барокко.

Поттер. Ферма. Ленинград. Эрмитаж.

Но принцесса пожелала иметь у себя и произведение молодого Поттера (ему было всего двадцать четыре года), уже пользовавшегося громкой славой. Исполненная по ее заказу картина оказалась великолепной, однако принцесса вернула ее художнику. Дело в том, что одна из коров, чуть ли не на первом плане, была изображена им в момент, так сказать, самый неподходящий. Ныне за эту безобидную тривиальность (в голландской жанровой живописи встречаются и куда большие) никто уже не упрекнет Поттера в излишнем натурализме, настолько все в этой картине, в том числе и пресловутая корова, дышит атмосферой тучного сельского благополучия, настолько все в ней гармонично, красочно и добротно.

У Поттера имеются недостатки: чрезмерная детализация, педантичное стремление передать решительно все, так сказать, без отбора.

Однако, когда известный французский живописец прошлого века Эжен Фромантéн, еще более прославившийся как литератор, автор блестяще написанной книги о живописи Фландрии и Голландии «Старинные мастера», пожелал определить сущность другой знаменитой картины Поттера, так называемого «Гаагского быка» (эта картина украшает музей в Гааге), то он ограничился такими простыми словами, лучше всего передающими

величественность ее замысла, огромное впечатление, которое она производит: «Необъятное небо и громадный бык».

Винить Поттера за недостатки не следует. Кто знает, как развилось бы его исключительное дарование, если бы смерть не унесла художника, когда ему не было и тридцати лет?

К самым известным голландским живописцам принадлежит и Филипс Воуверман, гарлемец, сын и брат художников и ученик Ф. Гальса. Он писал пейзажи, военные сцены, охоты, кавалькады, конюшни, марины. Главная специальность его — лошадь, которую он изображал во всех видах, ракурсах, положениях.

Художественный путь Воувермана напоминает путь Тенирса: слава, множество подражателей, массовое производство (в одном Эрмитаже тридцать пять его картин, а всего он изготовил их, по-видимому, целую тысячу, хоть и умер далеко не стариком), несомненная виртуозность, красота отдельных деталей, замечательные по тонкости и насыщенности красочные сочетания и в то же время какая-то чрезмерная легкость, переходящая в легковесность, явное стремление к вычурной элегантности, в самый расцвет голландского искусства являющие нам первые разительные признаки его упадка.

Голландская пейзажная живопись середины XVII века породила, кроме того, множество мастеров, специализировавшихся кто в марине, кто во внутренних видах церквей, кто в изображении целых городов или отдельных улиц и площадей, кто, наконец, в воспевании радужных красот далекой, но вечно пленительной итальянской природы с синим небом и морем и руинами античных памятников. По общему мастерству, по колориту, по любовной передаче моря или корабельных снастей, атмосферы того или иного города или квартала, даже по вдохновенному изображению столь чуждых, казалось бы, голландскому духу итальянских красот (они грезились голландцу в мечтах), наконец, по изысканной и высокой декоративности некоторые из таких произведений являются чудесными образцами реалистической живописи.

Филипс Воуверман. Возвращение с охоты. Ленинград. Эрмитаж.

К 30-40-м годам XVII столетия голландская живопись достигает наивысшего расцвета, который длится примерно до 1670 года.

Как точнее всего определить ее уровень?

Уже упомянутый французский живописец и блестящий художественный критик Фромантен заявляет, что, «если только ощущаешь дистанцию между различными величинами, перестаешь быть художником, когда сравниваешь себя даже с наименее известными мастерами этих благодатных стран».

Почему же такая скромность вместе с такой беспримерно высокой оценкой?

На этот вопрос, быть может, лучше всего ответил другой французский живописец — Делакруа, один из крупнейших художников XIX столетия. Описывая в своем «Дневнике» знаменитое парижское частное собрание, в котором его восхитила картина французского живописца XVIII века Ватто, он замечает: «Однако несколько картин Рейсдаля, в особенности изображение снега и один совсем скромный морской пейзаж, на котором, кроме моря в серую погоду с одной или двумя лодками, почти ничего нет, показались мне вершиной искусства, так как искусство совсем в них скрыто. Эта изумительная простота ослабляет эффект, производимый Ватто или Рубенсом. Они

чересчур художники. Иметь у себя в комнате перед глазами такие картины было бы величайшей радостью»[14].

Хотя Делакруа не полностью раскрывает здесь значение величайшего голландского пейзажиста Якоба ван Рейсдаля, слова его очень точно определяют ту исключительную радость, которую голландские живописцы порой доставляли своим заказчикам, гражданам самой передовой европейской страны: искусство столь совершенное в своей непосредственности, в своей органической связи с миром зримым и ощутимым, что даже не чувствуешь, что это искусство!

Итак, Рейсдаль. Он родился в конце 20-х годов XVII столетия в Гарлеме. Учился у своего дяди Соломона ван Рейсдаля, первоклассного мастера, который наравне с Гойеном и Сегерсом считается основоположником голландского национального пейзажа. Женат не был. Имел законченное медицинское образование. Переехал из Гарлема в Амстердам, где пользовался одно время большим успехом. Много писал среди болот и нажил себе тяжелый ревматизм, который причинял ему большие страдания. Умер в 1682 году, кажется, в амстердамской богадельне, во всяком случае — в крайней нужде. Вот и все, что мы знаем об этом великом художнике, который, по-видимому, был и натуралистом и мыслителем с очень глубоким складом ума.

У Рейсдаля есть картины, которые как бы завершают все поиски его предшественников: поэтические, уютные «куски природы», такие живые, насыщенные правдой, что подлинно, по слову Делакруа, ими восхищаешься, как бы не чувствуя даже, что это искусство. Но в самых высоких своих творениях Рейсдаль дает через изображение родной природы некое обобщенное видение мира, часто исполненное трагизма. Трагична была судьба этого гения, которого под старость перестали понимать современники, равно как и судьба его страны, над которой уже собирались тучи.

Такой картиной его, как знаменитое «Еврейское кладбище», которая была выставлена у нас в составе Дрезденской галереи, восхищался великий Гёте. Какая глубина мысли, какая фантастика в жуткой игре света среди мрака, окутывающего могильные плиты, какие бурные силы вокруг, какое грандиозное, всеохватывающее видение мироздания! А другой столь же знаменитой картине Рейсдаля, эрмитажному «Болоту», известный русский художник и историк искусства Александр Бенуа посвятил следующие замечательные строки:

> «Все части ее приведены к одному целому, держат друг друга, дополняют друг друга… Это не пустая игра

форм, а исповедь мятежной души. Ведь движение линий в картине Рейсдаля достойно Микеланджело в своем мощном судорожном порыве. Мастер, распоряжаясь формами растительного царства, достигает здесь того же трагизма впечатления, которое нам знакомо из фресок Сикстинской капеллы… Глядя на этот круг стволов, на эти корчащиеся ветви, приходят на ум титаны, превращенные богами в пригвожденные к почве растения. Одни еще борются и плачут, другие покорились судьбе, свалились и гниют в ядовитой воде».

Якоб ван Рейсдаль. Еврейское кладбище. Дрезден. Галерея.

Как всякое великое произведение искусства, «Болото» Рейсдаля многолико: оно выражает и обреченность всего, что живет и дышит, и единство самой жизни природы, ее вечный круговорот! Но, стараясь разгадать трагическое звучание творения Рейсдаля, А. Бенуа видит в нем как бы прообраз судьбы самого художника:

«Если даже эта картина и написана в среднем периоде творчества Рейсдаля, то в нем уже пророчески сквозит его будущее — безнадежная тоска, гордый

безутешный пессимизм, быть может, и отчаяние за родное искусство, кончавшееся в дни Рейсдаля в тусклом забвении и попрании…»

Последним большим пейзажистом эпохи расцвета был знаменитый Гоббема, ученик и последователь Рейсдаля, родившийся уже в конце 30-х годов.

Лес, а то и отдельные деревья и их гармоничные сочетания, водяные мельницы, тихие воды прудов и каналов — вот что избрал своей специальностью этот талантливейший мастер. Живопись его отмечена очень тонкой, приподнятой поэзией, каким-то острым, волнующим настроением, и он порой превосходит Рейсдаля в передаче воздушной среды и солнечного освещения.

Знаменательно, что с 1670 года, как раз того года, когда голландская живопись безнадежно покатилась вниз, Гоббема почти бросил живопись и, прожив еще около сорока лет, так по-настоящему и не вернулся к своему искусству.

Он очень нуждался и, чтобы прокормиться, поступил на должность присяжного мерщика привозимого в Амстердам иностранного масла и вина.

Отметим, что с того же 1670 года начался закат и Рейсдаля. Картины его перестали продаваться, болезни и нужда подточили силы, и само его искусство стало утрачивать былую мощь.

Лучшие работы Гоббемы хранятся в Англии. Надолго забытый потомством, он был «открыт» лишь в 40-х годах прошлого столетия англичанами и оказал затем большое влияние на развитие всей европейской пейзажной живописи.

Якоб ван Рейсдаль. Болото. Ленинград. Эрмитаж.

Якоб ван Рейсдаль. Пейзаж с путником. Ленинград. Эрмитаж.

Мы не знаем, действительно ли предчувствовал грядущую трагедию Рейсдаль, как и Рембрандт, одинокой вершиной возвышавшийся в окружающем мире, но трагедия зрела уже в эпоху самого бурного расцвета голландской живописи, как бы не отделимая от ее зенита. Золотой век этой живописи на самом деле распространился лишь на несколько десятилетий, и хоть многие его замечательные представители не задумывались о его конце, этот конец был неизбежен в самом недалеком будущем.

Постараемся понять сущность и причины происходившей трагедии. Не случайно Рейсдаль, Нер, Гойен, Гоббема да и многие другие выдающиеся голландские живописцы умерли в нищете, не случайно и Франс Гальс потерял под старость значительную часть своей клиентуры: их искусство уже не удовлетворяло вкусов голландского правящего класса второй половины XVII века.

К этому времени голландское бюргерство все настойчивее тянется к аристократии. Власть штатгальтера, то есть правителя страны, по идее республиканская, приобретает все более явный монархический характер и наконец при штатгальтере принце Вильгельме Оранском становится наследственной. В Гааге — настоящий двор, по мере возможностей копирующий двор французских королей.

И в то же время страна год за годом утрачивает свое былое могущество. Маленькой Голландии трудно выдержать соперничество с Англией и с Францией в борьбе за преобладающее положение в торговле и на море. В новых изнурительных войнах голландский народ опять покрывает свои знамена неувядаемой славой.

Но английская промышленность значительно более развита, чем голландская. Голландия теряет свои позиции, эра ее политического и торгового могущества окончена. «История падения Голландии как господствующей торговой нации, — пишет Карл Маркс, — есть история подчинения торгового капитала промышленному капиталу»[15].

А по мере того, как падают престиж и могущество страны, господствующий класс Голландии все более воспринимает вкусы, моды, самый образ жизни Версаля, только что построенного самым полным выразителем абсолютизма — Людовиком XIV. Ореол этого монарха, «короля-солнца», как его величают льстецы, неотразим и для бюргеров Гааги и Амстердама, даже когда они находятся с ним в войне.

Вернемся к живописи. Она достигла расцвета, но правящий класс мельчает: его представители требуют, чтобы художники славили их, изображали пышно наряженными и величественными. Полнокровный реализм, питавшийся

народными соками и утвердившийся при поколении победителей, не нужен им, даже шокирует их.

И вот что происходит.

Да, живопись достигла расцвета. Но гений Рембрандта переживает трагедию, одну из самых глубоких и жутких во всей истории мирового искусства. Трагедию, очевидно, переживает и гений Рейсдаля, она придает его картинам новое, сумрачное великолепие…

Ни тот ни другой не подчинились, не изменили себе. Не подчинились и не изменили и другие наиболее одаренные и честные голландские мастера. Но их неподчинение не вылилось в бурю, в душевный протест. Они просто как ни в чем не бывало продолжали свое дело, то есть продолжали творить прекрасную живопись, изображая обыденную, каждодневную жизнь такой, какой она полюбилась голландцу еще на благодатной заре века, с ее тихими радостями, уютом, пылающими очагами, семейными утехами, а иногда и задором, бурными пирушками, даже драками на фоне все той же родной природы, на родной земле с ее каналами и чистенькими домиками.

Гоббема. Аллея в Мидльхарнисе. Лондон. Национальная галерея.

Вместе с пейзажем крестьянский жанр был, естественно, ближе всего народу. В фермерских жилищах, даже в харчевнях

стены сплошь увешивались небольшими картинами или гравюрами, что составляло радующий глаз пестрый живописный ансамбль. Художникам, таким образом, не приходилось сидеть без дела, но сельские заказчики были не так уж богаты, и многие талантливейшие мастера были вынуждены работать «по совместительству» кабатчиками, садоводами (ведь тюльпаны, гордость Голландии, также служили для украшения жилищ), акцизными чиновниками.

Едва ли не самым крупным художником, работавшим в крестьянском жанре, был в этот период Адриан ван Остаде, сын скромного ткача, уроженец все того же славного Гарлема, ученик Гальса, в молодости — друг Броувера, старший брат Изака ван Остаде, одного из лучших пейзажистов поколения 20-х годов.

У современников Адриан ван Остаде имел несомненный успех и умер семидесяти пяти лет в родном Гарлеме, где, по-видимому, протекла вся его деятельность. Он не испытал особых превратностей судьбы, а под конец жизни добился даже некоторого материального благополучия. Потомство по достоинству оценило его острый и яркий талант.

Во время своей голландской поездки царь Петр I с живым любопытством рассматривал его исполненные жизни и юмора сценки простонародной жизни.

Мастер был очень плодовит. Им создано около тысячи картин, сотни рисунков и акварелей и полсотни офортов, имевших большое распространение. В его мастерской сформировалось немало одаренных живописцев.

В последний период, очевидно, подчиняясь новым вкусам, он иногда впадал в сентиментальность, идеализировал крестьянский быт. Но лучшие его произведения дышат правдой, это типичная голландская добротная живопись. А его странствующие музыканты, остроглазые деревенские старушки, пастухи, рылейщики, курильщики, флейтисты, ткачи, пекари ярко отражают жизнь простых людей тогдашней Голландии. Все это было с достаточной полнотой показано по случаю 350-летнего юбилея Адриана ван Остаде в 1960–1961 годах на выставке его многочисленных работ, хранящихся в Советском Союзе, сначала в Эрмитаже, а затем в Музее изобразительных искусств им. Пушкина в Москве.

Вспомним, однако, картину, которая не фигурировала на этой выставке, но которую видели москвичи на выставке картин Дрезденской галереи. Это «Художник в мастерской», один из его шедевров, дающий нам лучшее представление о том, как жили и работали многие прославленные голландские мастера XVII века.

Сам художник — в плотном незатейливом головном уборе и

куртке из грубого сукна. Мастерская, очевидно, плохо отапливалась, и мы по костюму скорее приняли бы его за охотника. Он сидит перед мольбертом с длинной тонкой кистью в руках, и пристальный взгляд его показывает, что он весь ушел в трудное, кропотливое творчество. Над картиной, которую он пишет, к мольберту прикреплен лист бумаги: очевидно, эскиз с натуры. На стенах и на потолке — рога и черепа животных. Вокруг, на полу, в полном беспорядке — этюды, альбомы, гипсовые маски. В глубине — ученик, приготавливающий краски.

Адриан ван Остаде. Художник в мастерской. Дрезден. Галерея.

Все свидетельствует об очень простом образе жизни, о долгой, усидчивой работе, протекающей, очевидно, в трудных материальных условиях, как, в общем, у рядового ремесленника. Но вот картины, которые создавались в таких убогих мастерских,

украшают теперь знаменитейшие музеи мира.

В трудах о голландской живописи часто указывается, что в ранних своих «Драках» и прочих «Кабацких сценах» порой какого-то фантастического, исступленного характера А. ван Остаде напоминает Питера Брейгеля. Но затем эта фантастика исчезает, а сама живопись его становится менее резкой, играет мягкой светотенью. В этом справедливо видят влияние Рембрандта.

А. ван Остаде, родившийся в 1610 году, был всего на четыре года моложе Рембрандта. Художники же поколения 20-х годов, естественно, с самого начала своего творческого пути испытали влияние величайшего голландского живописца, который, быть может, является и величайшим живописцем всех времен и народов.

Как же нам определить это влияние Рембрандта, поскольку мы ничего еще не сказали о самом его творчестве?

В очерке о голландской живописи XVII века с равным правом можно говорить о Рембрандте в начале, как бы открывая историю этой живописи самыми великими ее достижениями; в середине, ибо творчество Рембрандта — ее зенит; и в конце — как о высшем ее увенчании. Все это потому, что Рембрандт, глубоко уходящий корнями в нидерландскую живописную культуру, вместе с тем (вовсе не отрываясь от нее) достигает высот, уже не вмещающихся в ее рамки.

Мы будем говорить о Рембрандте в конце по той же простой причине, по которой в любом музее, где он представлен, как-то трудно сразу же *после него* смотреть на картины других, даже одареннейших мастеров.

Но именно вследствие исключительности искусства Рембрандта можно рассказать о влиянии этого искусства пока что независимо от его внутреннего содержания. Это влияние иного характера, чем гальсовское.

Как мы видели, голландские живописцы, любившие выписывать каждую деталь, не заимствовали у Гальса его манеры (быстрый, широкий, как бы обобщающий все детали мазок), но они вдохновились самим откровением его искусства, его внутренней свободой и непосредственностью восприятия.

Напротив, не сущность искусства Рембрандта обновила голландскую живопись эпохи расцвета. Своим непревзойденным величием эта сущность могла бы не смутить, не придавить, пожалуй, одного Рейсдаля. Но все голландские живописцы этой поры по мере своих сил постарались заимствовать у Рембрандта его приемы, его открытия в великом искусстве светотени, в котором он первый, с тех пор как существует живопись, воцарился действительно полновластно.

Адриан ван Остаде. Сельский концерт. Ленинград. Эрмитаж.

Каждый раз, когда мы говорили об игре света у того или иного художника, мы имели в виду именно светотень. Что же это такое?

По словам Фромантена, «светотень — это искусство изображать атмосферу и писать предметы, окруженные воздухом. Ее цель — передавать свойства тени, полутени и света, рельефа и расстояний и придавать таким образом больше разнообразия и вместе с тем единства впечатления, прихотливости и

относительной правды как формам, так и краскам…»

Тончайшие отношения света и тени встречаются уже у Яна ван Эйка. В этом он намного опередил итальянских мастеров, особенно флорентийских, чье искусство было часто предельно выразительным, величественным, но резким, как бы односторонним, с преобладанием скульптурного или рисуночного начала над чисто живописным, и тепло и, трепет жизни словно замирали в нем, как в безвоздушном пространстве. Однако и достижения ван Эйка в этой области были еще робкими.

Как первые проекты летательных аппаратов, как многие сложнейшие механизмы, усовершенствованные в последующих веках, как свободная и единая в своей сущности живописная композиция, искусство светотени было по-настоящему разработано Леонардо да Винчи. В великом искусстве живописи он видел ни с чем не сравнимое средство выявления скрытой сущности вещей, средство познания и овладения. Он считал, что нельзя изображать то, чего не знаешь. Вот его слова: «Живописец, бессмысленно срисовывающий, руководствуясь практикой и суждением глаза, подобен зеркалу, которое подражает в себе всем противопоставленным ему предметам, не обладая знанием их».

В светотени Леонардо да Винчи обрел наконец подлинное средство выявления, то есть познания, внутреннего содержания вещей и их живописного преображения. В светотени родилась и запечатлелась та вещая, как будто лукавая улыбка, что играет на всех его ликах, как бы разливается и в лунных его пейзажах, и в складках облачений его фигур, и во всей композиции его картин, улыбка, смысл которой не передать словами.

Рембрандт завершил великое дело, начатое Леонардо. Контрасты, бесконечные нюансы света и тени позволили ему выявить с недосягаемой другими методами убедительностью величайшие душевные порывы, глубочайшие психологические коллизии, борьбу страстей, борьбу сил природы, скрытую сущность вещей.

Эти глубины и эти высоты были, конечно, недоступны ни Кейпу, ни Кальфу, ни ван Остаде. Но само искусство светотени помогло им углубить и развить их собственное, пусть и более скромное видение мира.

Как и Рембрандт за двадцать лет до него, Ян Стен родился в Лейдене, где и умер на заре шестого десятка, пробыв в этом городе большую часть жизни.

Лейден, некогда героически сражавшийся против испанцев, был городом ученым, главным центром книгопечатания, в котором живописцы выработали даже особый вид натюрморта, очень соответствующий некоторым моральным установкам

кальвинизма на тему «memento mori», что значит «думай о смерти», с черепами, раковинами, песочными часами и старинными фолиантами.

Ян Стен был студентом Лейденского университета, первого в Голландии, женился в Гааге на дочери знаменитого пейзажиста Яна ван Гойена и, по-видимому, имел близкие знакомства в самых просвещенных столичных кругах, но одновременно был и пивоваром, унаследовав от отца трактирное заведение в родном городе. Двойственность его образа жизни, очевидно, нашла отражение и в двойственности его искусства, тематика которого то «светская», то крестьянская, точнее «кабацкая».

Из всех крупных голландских художников Ян Стен, пожалуй, наиболее занимательный повествователь, полный юмора, блеска, задора, рассказывающий веселые истории, в которых то бюргеры, то крестьяне показаны в их каждодневном быту. Он по праву может считаться родоначальником бытовой живописи XIX столетия, в частности наших Федотова, Перова, Вл. Маковского.

Взгляните на его эрмитажные шедевры «Больная и врач», «Гуляки», «Игра в трик-трак», на первоклассные картины его в Москве. Какая чудесная палитра, какой острый рисунок, какое разнообразие предельно выразительных типов и положений и какой динамизм! Никогда анекдот не приобретает у него самодовлеющего значения, забавность сюжета никогда не заслоняет самой живописи. Забавность, острота, занимательность — все это выявлено у него живописью, вытекает из живописного мастерства. Одним словом, Стен, художник-рассказчик, никогда не рождает сожаления, что он взялся за кисть, а не за перо.

Он видит мир в вечном движении, и все движется, трепещет и наслаждается жизнью в его картинах, пронизанных самой тонкой, чарующей светотенью, Рембрандт говорил одному из своих учеников: «Учись прежде всего следовать богатой природе и отображать то, что найдешь в ней. Небо, земля, море, животные, добрые и злые люди — все служит для нашего упражнения. Равнины, холмы, ручьи и деревья дают достаточно работы художнику. Города, рынки, церкви и тысячи природных богатств взывают к нам и говорят: иди, жаждущий знания, созерцай нас и воспроизводи нас».

Ян Стен. Гуляки. Ленинград. Эрмитаж.

Ян Стен. Больная и врач. Ленинград. Эрмитаж.

Это любование видимым миром во всем его бесконечном разнообразии, видимым миром, который как бы сам просится на полотно, — отличительная черта благодатной живописи Голландии.

Герард Те́рборх не был учеником Рембрандта, но в этом подлинном культе видимого мира, в этом любовании им, которое близко к обожанию, к обоготворению, как во времена классической древности, он оставил своей живописью заметный след.

Герард Терборх был сыном художника, художниками были и брат его и сестра, одна из очень немногих женщин, подвизавшихся в ту эпоху на поприще изобразительного искусства. Но эта семья буржуазного происхождения соприкасалась с дворянством, и Герард с юности вращался в светском кругу.

В 1648 году он приезжает в Мюнстер, где собрались европейские дипломаты, чтобы, как бы мы сказали сейчас, ликвидировать остатки страшной тридцатилетней войны, и пишет картину «Заключение Вестфальского мира», которая приносит ему громкую славу. На заре своего творческого пути Терборх изображал нередко народный быт, но затем стал самым законченным выразителем так называемого светского жанра.

Причислить Терборха к столпам мировой живописи было бы натяжкой. Как-никак, этот художник всего лишь один из «малых голландцев». Вот, например, две из его наиболее характерных картин — эрмитажные «Бокал лимонада» и «Получение письма». Сюжеты: молодой кавалер приготовляет лимонад для красивой дамы, очевидно испытывающей какое-то недомогание, и нарядная дама, читающая спиной к зрителю письмо. Светский быт — и только. Однако, когда смотришь на эти картины, право, кажется, что еще никто не творил такой восхитительной живописи.

Впрочем, нет, есть и прообраз. Вспомним ван Эйка, его «Мадонну канцлера Ролена», где и мех, и парча, и золото облачений написаны с такой покоряющей убедительностью, рожденной любованием и, главное, пытливым и радостным проникновением в сущность вещей. В связи с живописью Яна ван Эйка мы говорили о магии, магией же отмечена и живопись Терборха. Лишь намек в позах, в выражении лиц кавалера и дамы — и уже ясно их влечение друг к другу. Какая жизненность! И какое подлинное изящество во всем! А как написаны палевая кофта дамы, чулки кавалера, белая (буквально сияющая своей белизной) атласная юбка дамы, читающей письмо! Да, это снова полное проникновение в изображаемый предмет, выявление красоты во всем, той красоты, которую видит глаз подлинного художника. Полная иллюзия вещи, будто она вот перед вами, но такая, какой сами бы вы никогда ее не увидели!

Терборх. Бокал лимонада. Ленинград. Эрмитаж.

У Терборха есть как бы двойник — младший его современник Габриель Ме́тсю. Это тот же светский быт, та же изысканность, то же изумительное искусство. Прямо затрудняешься сказать, уступает ли он в чем-нибудь Терборху. Терборх разве что объективнее, спокойнее, зато у Метсю больше мягкой лирики и вообще он женственнее Терборха.

Этот художник также представлен шедеврами в Эрмитаже, самый прославленный из которых — «Больная и врач» (как видим,

врачи часто фигурируют в голландских жанровых композициях: дань уважения той славе, которую завоевала в ту пору голландская медицина). Что может быть жизненнее этой сцены! Как точно, как волнующе передано ощущение болезни, пусть, быть может, и мнимой, и какой волшебный контраст между строгой черной мантией врача и светлым атласом платья, нежной, пушистой кофтой болящей!

Скажем опять: великая, непревзойденная магия живописи, чудесно преображающая для радости наших глаз самые обыденные предметы!

Да, все это было открыто ван Эйком, но какой пройден путь, как все это засветилось, заиграло, затрепетало и затеплилось по-новому, с новой правдой, новой убедительностью благодаря обретенной свободе, обретенному единству композиции и тона — даже у живописцев, которым, конечно, и не мерещилась непревзойденная величественность образов гениального создателя Гентского алтаря!

Крупнофигурные картины Бартоломéуса ван дер Гельста (едва ли не лучшие из им созданных) заполняют чуть ли не целый зал нашего Эрмитажа. Это тоже художник эпохи расцвета, умерший в тот самый роковой 1670 год, с которого начинается упадок голландской живописи. Про его живопись можно сказать: вот что требовали чванные голландские бюргеры середины века от Рембрандта и вот на что Рембрандт не пошел.

Ван дер Гельст себе не изменил, требования этих бюргеров вполне соответствовали его собственному художественному темпераменту, самому характеру и уровню его искусства. Бюргеры остались им довольны, и спорить с ними не станем: портреты ван дер Гельса в своем роде превосходны и художник он первоклассный.

Терборх. Получение письма. Ленинград. Эрмитаж.

Метсю. Больная и врач. Ленинград. Эрмитаж.

Ван дер Гельст. Представление новобрачной. Ленинград. Эрмитаж.

Его грандиозная картина «Представление новобрачной» — как бы апофеоз парадной живописи XVII века, сдобренной чисто голландским изобразительным мастерством, самой высокой живописной культурой. Какая торжественность в композиции и в то же время свобода, какая выразительность в горделивой повадке кавалера, подводящего свою юную супругу, очевидно, подлинную аристократку, к своим самодовольным родителям, чопорным, но как будто еще не вполне уверенным в собственном аристократизме амстердамским купцам-богатеям!

Но не примечательно ли: по соседству с этой светской парадностью другая столь же внушительных размеров картина этого же художника изображает на фоне амстердамского рынка огромную распластанную свиную тушу!

Видно, на все руки был мастер изысканно-аристократический голландский живописец Бартоломеус ван дер Гельст!

Из всех голландских городов XVII века Делфт, пощаженный войнами, не знавший ни смут, ни разрушений, был, пожалуй, самым благоустроенным, самым покойным и приятным для жизни. Местная буржуазия обставилась в нем с отменным вкусом и комфортом. Удивительно чистые улицы, прямые, широкие, где солнцу особенно радостно, когда оно пробивается наконец сквозь хмурое голландское небо, такие же чистые до блеска дома с

садиками в цветах, созданные для уюта и размеренных удовольствий. Как хорошо, как ясно жилось в них, когда раскрывались окна и свет, столь редкий и столь желанный для каждого делфтского обитателя, обдавал, пронизывал своими лучами всю эту изысканную аккуратность, всю эту свежесть и чистоту!

Об этом свидетельствует миру творчество трех делфтских мастеров, из которых один достиг самых высоких ступеней в изобразительном искусстве. И вот благодаря этому творчеству скромный голландский город Делфт сияет неувядаемой славой.

Карел Фабрициус, художник поколения 20-х годов, был учеником Рембрандта, при этом самым талантливым, вероятно, даже единственным, которым учитель мог бы гордиться. Он не возымел намерения творить картины по его подобию, но стал искать еще новое применение рембрандтовскому искусству светотени. Некоторые образы Фабрициуса замечательны своей психологической остротой, даже глубиной, напоминающей рембрандтовскую. А в пленэрной живописи (то есть живописи на открытом воздухе, а не в мастерской), передающей естественное солнечное освещение, возможно, именно этот мастер знаменует начало нового этапа в истории мирового искусства. Высказаться более определенно нет возможности, так как Карел Фабрициус, увы, погиб всего тридцати двух лет при взрыве порохового погреба в своем родном Делфте, и вдобавок лишь незначительная часть картин, им написанных, сохранилась до наших дней.

Другой славный делфтский художник, Питер де Гоох(Хох), которого справедливо причисляют к тончайшим поэтам живописи, показывает нам тихий уют делфтских буржуазных жилищ, домовитость, аккуратность всего этого замкнутого мирка, который он освещает покойным и радостным дневным светом.

Взгляните на его эрмитажный шедевр «Хозяйка и служанка», где под этим светом даже тщательно выписанный паркет в сочетании с пейзажем отмечен той самой упоительной лирикой, которой мы восхищались в деталях первых нидерландских картин, когда видимый мир только что открывался в живописи. Но у Питера де Гооха мир этот не только открыт, но и покорен ясностью композиции и игрой света и тени. Увы, как и многие другие художники той поры, де Гоох не был достаточно оценен буржуазным обществом и умер в глубокой нужде.

Карел Фабрициус. Музыкальная лавка. Англия. Частное собрание.

Третий (по году рождения — 1632) делфтский живописец — это знаменитый Ян Вермеер ван Делфт, или Вермеер Делфтский, который был, по-видимому, учеником К. Фабрициуса. При жизни он пользовался известностью, однако затем, как и Франс Гальс, был почти забыт в течение двух столетий и лишь в XIX веке прославился по-настоящему, когда в нем признали одного из самых удивительных художников во всей истории искусства. Это случилось тогда, когда солнечный свет полностью воцарился во французской живописи, занявшей в Европе ведущее положение, и стало вдруг ясно, что свет этот со всеми живописными откровениями, которые приносит воспроизведение воздушной среды, был уже использован с предельным мастерством полузабытым делфтским художником, «Делфтским сфинксом», как вскоре прозвали Вермеера.

Искусствоведы перерыли все голландские архивы, вновь осмотрели все музейные фонды в поисках сведений о нем или неизвестных его работ. Но сведения оказались крайне скудными, а достоверных его картин дошло до нас неполных четыре десятка. В Советском Союзе он совсем не представлен, и это самый крупный пробел в колоссальном эрмитажном собрании голландской живописи.

Питер де Гоох. Хозяйка и служанка. Ленинград. Эрмитаж.

Отец художника был хозяином гостиницы. А о нем самом нам известно, что он был старшиной делфтской гильдии живописцев, имел одиннадцать детей, работал крайне медленно и потому испытывал постоянную нужду в деньгах. Под конец жизни открыл антикварный магазин, однако франкоголландская война привела его к банкротству. Умер он сорока трех лет.

Что изображал этот мастер? Буржуазные интерьеры, то есть

комнаты, в которых крупным планом показаны девушка за чтением письма, юноша, полуобернувшийся к зрителю, девушка, примеряющая украшение, художник за мольбертом, кружевница, иногда два-три персонажа, но чаще всего один, за тихим, уютным занятием. И все в картинах его дышит тишиной, сладостным покоем. Прекрасная иллюстрация делфтского буржуазного мира…

И только? Конечно, нет! Как не только это и у Питера де Гооха. Ибо почему так бы уж нас восхищал этот мир, через триста лет, даже со всем его комфортом и уютом?

Вермеера называют одним из величайших магов и волшебников живописи. Стараясь как-то точнее охарактеризовать его мастерство, некоторые художественные критики величают его «гениальным фаянсистом», то есть мастером фаянса. Дело в том, что по своей чистоте, по бесподобному эмалевому блеску краски Вермеера напоминают сверкающую белизну и васильковую лазурь знаменитого делфтского фаянса. Из широких окон в картинах Вермеера льется дивный поток серебристого света, обтекает фигуры, предметы и одновременно пронизывает их насквозь. Все как бы погружено в этот свет, и все — задумчивая улыбка девушки, стол со скатертью, занавеска, качнувшаяся от ветра, вино в стакане, каждое человеческое лицо и каждый предмет — становится предельно прекрасным, само как бы излучает свет, славит радость бытия, говорит каждому о гармоническом слиянии человека с окружающим миром, ибо в них сияет тот же свет.

Вермееровский свет — это и кисть колориста, и резец ваятеля. В этом свете, в волшебной чистоте красок, в плавности, мягкости своих очертаний фигуры делфтских обитателей, позировавших Вермееру, кажутся выточенными, они пластичны, гармонически законченны, как античные статуи богов и богинь.

Вермеер написал всего лишь два пейзажа (вид Делфта и уличка в Амстердаме), но это шедевры пейзажной живописи, ибо в них он доводит до апогея «поэтизацию обыденности». Тишина, ничего как будто примечательного, но тонкая игра света все облагораживает и одухотворяет.

Вермеер Делфтский. Уличка в Амстердаме. Амстердам. Музей.

Вермеер Делфтский. Художник в мастерской. Вена. Частное собрание.

Если натюрморт — «тихая жизнь», то все картины этого мастера следует признать натюрмортами, при этом самыми гениальными из когда-либо созданных. В этом огромное его значение: поэзия тихой жизни, не только сладостная, но и величественная в своей чисто классической благородной простоте.

Творчество Вермеера — это в какой-то степени апофеоз всей живописи так называемых малых голландцев, причем сам он уже знаменует переход в иное качество и по праву может быть назван

великим.

Один мой знакомый художник рассказывал, что, когда в первый раз он вошел в римскую церковь, где над неоконченной папской гробницей высится «Моисей» Микеланджело, он был так потрясен этим титаническим образом, этим мрамором клокочущего гнева и сумрачного, почти нечеловеческого величия, что ему захотелось съежиться и не подойти, а подползти в трепете к исполинскому изваянию.

Такое же чувство восторга и смущения испытываешь перед Рембрандтом. Как дерзнуть подступить к нему туда, где в полумраке, среди тревожных зарниц, он глядит в мир с самой высокой ступени человеческой гениальности?

Как Микеланджело, «творец миров», выразивший весь пафос человеческого страдания и гордого человеческого бытия, недосягаемо возвышается над всем искусством Италии, так Рембрандт, открывший и запечатлевший в живописи глубочайшие тайны и грезы человеческой души, возвышается одиноко над всем искусством Нидерландов.

По высоте и напряженности трагического момента в его творениях Рембрандта сравнивают с Эсхилом и Шекспиром. А за последние десятилетия в западной литературе можно встретить все чаще утверждение, что во всем художественном творчестве человечества только русский роман XIX века дает психологический анализ подлинно рембрандтовской глубины и даже что только проникновение Льва Толстого и в еще более острой степени Достоевского во все тайники человеческой души позволяет понять до конца великое откровение искусства Рембрандта. Высокой человечности русской литературы, конечно, особенно близок всечеловеческий гений Рембрандта, ибо, как и величайшие гении нашей словесности, он вскрывает *правду* человеческого сердца во всей ее многогранности и глубине.

У русских художников и в нашей искусствоведческой литературе нет и не было, по существу, разногласий в оценке Рембрандта.

Вермеер Дельфтский. Девушка с письмом. Дрезден. Галерея.

Идеолог передвижничества В. Стасов называл Рембрандта «великим родоначальником нового европейского искусства», «одним из величайших художественных гениев мира», а идеолог враждебного передвижникам течения «Мира искусства» А. Бенуа считал, что творчество Рембрандта является «чудом» в истории человечества.

Крамской называл Рембрандта «великим из великих», а Репин

писал: «Рембрандт более всего любил „гармонию общего“, и до сих пор ни один художник в мире не сравнялся с ним в этой музыке тональностей, в этом изяществе и законченности целого».

А целое для Рембрандта — это человек и Вселенная.

Но этот художник, открывший человечеству такие глубины познания, такие красоты Вселенной, такие сокровища самой горячей и щедрой любви, художник, в творчестве которого добро сияет с такой всепокоряющей силой, умер в нужде, не понятый, даже отвергнутый современниками, отупевшими от чванства и самодовольства голландскими бюргерами, поправшими лучшее, что за всю свою многовековую историю дал их народ.

Рембрандт Гарменс ван Рейн родился в 1606 году в Лейдене, городе ученых, где, как мы знаем, чтили «память о смерти» и любили натюрморты с черепом и потухшей свечой. Он был сыном мельника, обладавшего, по-видимому, некоторым достатком. Отец мечтал об ученой карьере для сына и поместил его сначала в латинскую школу. В 1620 году совсем юный Рембрандт поступает в Лейденский университет, который, однако, против воли родителей вскоре оставляет и посвящает себя целиком живописи. Высокого мастерства и славы Рембрандт достиг рано. Вспоминая знаменитейших художников древности, голландский поэт Константин Гюйгенс писал уже в 1630 году: «Безбородый сын голландского мельника превзошел Протогена, Апеллеса и Паррасия».

Свидетельство более позднее отмечает в Рембрандте черту, имеющую, быть может, ключевое значение. Он был предан своему искусству всем существом, отдавал себя ему как священнодействию, так что, «занятый работой, он не согласился бы принять самого первого монарха в мире, и тому пришлось бы уйти».

Как и для его крупнейших предшественников, живопись была для Рембрандта средством проникновения в сущность вещей, средством познания и овладения. Преображенный под его кистью видимый мир сияет для нас неизмеримо ярче, глубже, полнее и гармоничнее, чем когда мы смотрим на него собственными глазами. Что же могли значить для этого гения почести, слава, внимание или невнимание власть имущих в те минуты, когда покорная его воле стихия живописи открывала ему как хозяину скрытую сущность вещей!

Большие страсти и переживания с юности привлекают Рембрандта. И потому, не следуя общему руслу голландского искусства, то есть не ограничиваясь «поэтизацией обыденности», он избирает для себя путь исторической живописи, композиций с большим сюжетом и глубоким нравственным содержанием.

Полгода учится он у Ластмана, первоклассного мастера, основателя амстердамской школы исторической живописи, который побывал в Италии и писал в стиле барокко композиции на сюжеты из Библии, однако остался подлинным голландцем, придавая библейским персонажам чисто национальные голландские черты. А кроме того, юный Рембрандт обращает свои взоры в сторону славного города Утрехта, где работает группа художников, которые вошли в историю искусства под названием «утрехтских караваджистов».

Утвержденное Леонардо да Винчи искусство светотени получило дальнейшее развитие в творчестве великого итальянца Караваджо, поднявшего на новую, неведомую прежде ступень все европейское реалистическое искусство. Светом, бьющим из тьмы, Караваджо придавал человеческим образам исключительную выразительность и пластичность. Его голландские последователи, работавшие в начале XVII века в Утрехте, добились замечательных результатов, оживляя сложной игрой света свои крупнофигурные жанровые композиции.

Рембрандт многому научился у них в ранний период своего творчества, отмеченный некоторой театральностью, абсолютно чуждой большинству голландских живописцев его времени. Но этот «грех молодости» был затем изжит Рембрандтом, а здоровое, подлинно величественное начало, заключенное в живописи Ластмана и утрехтских мастеров, явилось хорошей закваской для его искусства.

Итак, выразительность, пластичность, монументальность, достигаемые контрастами света и тени, большое внутреннее содержание, героика — вот первые вожделенные цели «безбородого сына» лейденского мельника. В первый же его лейденский период цели эти уже сочетаются у Рембрандта с жаждой познать до конца то, что изображаешь, дабы, как учил Леонардо, не уподобиться в живописи простому зеркалу. В лейденский же период складывается у молодого Рембрандта и сам метод познания.

Дерзания его грандиозны, и он хочет объять все мироздание. Но он не едет даже в Италию. Прежде всего познай человека, познай самого себя! Это основной принцип Рембрандта. И он изучает человека, ибо человек — это микрокосм, то есть мир, сосредоточенный в малом, ибо человек — это отражение мира, при этом не какой-то особенный человек, а любой из нас: познав его до конца, познаешь главное в мире.

И вот художнику позируют люди, которые составляют его окружение: отец, мать, сестра. Он наряжает их в различные, порой фантастические костюмы, чтобы каждый раз показать их

как-то по-новому, выявить и подчеркнуть в них какое-то свойство или душевное настроение. Но чаще всего он пишет самого себя.

В мировом искусстве нет другого художника, который бы оставил после себя столько автопортретов (около сотни). И это, конечно, не от самовлюбленности! Как-то даже дико подумать, чтобы Рембрандт мог любоваться собой, своими довольно обыденными чертами, внешностью, как будто ничем не примечательной, во всяком случае не производившей на людей, его встречавших, особого впечатления… Довольно простое умное лицо, и только! Почти сто раз видим мы его в разных аспектах. Это все то же лицо, которое мы узнаем сразу, несмотря на возрастные изменения. Однако уже в автопортретах молодых лет перед нами самые различные персонажи: простодушный парень с мельницы, безупречный светский кавалер, сумрачный мыслитель, восточный властелин в сказочном наряде, наивно-самодовольный бюргер в накрахмаленном воротнике, обаятельный и сильный мужчина с вдумчивым взглядом. А чем дальше на жизненном пути, тем контрасты разительнее, сложнее.

Да, это все тот же Рембрандт. Но поза, поворот головы, наряд, а главное — освещение, выявляющее каждый раз по-новому какую-то черту, рождающее то настроение покоя, то внутреннюю приподнятость, играющее как будто прихотливо, но на самом деле послушно творческой воле художника, создают каждый раз совершенно новый образ, абсолютно законченный и внутренне единый.

Так на себе Рембрандт показывает бесконечное многообразие человеческого лица, отражающее душевное богатство человека, сочетание свойств от самых значительных до мишурных, причем показывает не намеком, не в мгновенном импрессионистском видении, как Гальс, а властно и прочно, как точную объективную реальность.

Человека, его душу, ум и характер Рембрандт изучает для своих композиций на себе и на близких, то есть на тех, кого знает лучше всего и больше всего любит. А человека в действии, то есть жизнь, опять-таки для преображения в живописи он изучает по той книге древних легенд, которые для него с детства стали символами человеческих распрей и подвигов, любви и вражды, самопожертвования и возмездия, книге, которая при кальвинизме стала настольной в каждой голландской семье, по Библии.

«Поколение победителей» миновало. Буржуазная Голландия этих годов не отмечена героическим пафосом. Уже в лейденский период Рембрандт обращается не к повседневности, а к этой книге, когда хочет изобразить течение человеческой жизни в высших подъемах духа или страшных его падениях. Кальвинизм,

как мы знаем, не разрешает иконописи: в голландских молельнях нет больше места для живописи. Картины на религиозные темы уже имеют, по существу, светский характер. А потому картины Рембрандта на сюжеты, заимствованные из древнееврейской или христианской мифологии, относятся скорее всего к исторической живописи.

Рембрандт работал всю жизнь не покладая рук, и художественное наследие его огромно. До нас дошло приблизительно восемьсот его картин, две тысячи рисунков и более двухсот офортов.

В качественном отношении эрмитажное собрание Рембрандта занимает едва ли не первое место в мире: двадцать три картины, в большинстве — шедевры, и среди них такие, которыми Эрмитаж вправе гордиться, как Лувр — «Джокондой» Леонардо да Винчи, а Дрезденская галерея — «Сикстинской мадонной» Рафаэля.

В Музее изобразительных искусств в Москве пять великолепных Рембрандтов.

Оба эти музея обладают исключительными по полноте и подбору собраниями офортов Рембрандта. Кроме того, в них много картин школы Рембрандта. Прекрасно представлены в наших собраниях как художники, которые оказали влияние на молодого Рембрандта, так и большинство его учеников. Все это позволило устроить у нас в 1956 году, в честь 350-летия со дня рождения Рембрандта, грандиозную выставку: Рембрандт и его школа.

Эрмитажное собрание хронологически отражает весь творческий путь великого живописца. К сожалению, однако, если не считать графики, в нем нет (как нет и в Музее изобразительных искусств имени Пушкина в Москве) ни его автопортретов, ни пейзажей.

Рембрандт. Автопортрет с Саскией на коленях. Дрезден. Галерея.

В 1631 году, после смерти отца, Рембрандт окончательно переселяется в Амстердам, где он уже бывал неоднократно. Это фактически главный город Голландии, кипучий биржевой и торговый центр, порт мирового значения, куда корабли приходят чуть ли не со всех стран света.

В следующем же году он пишет по заказу большую картину «Анатомия доктора Тульпа» (Гаага, музей), которая сразу же

приносит ему громкую славу. Известный голландский врач, доктор Тульп, читает группе учеников лекцию по анатомии перед человеческим трупом. Сосредоточенность лиц, великая жажда знания, порвавшего с застывшими догмами средневековья, значительность сюжета, выявленные таким единством композиции, которого не достигал и Франс Гальс, и главное, игрой света и тени, придающей каждому лицу лишь ему присущий оттенок, — все это было коренным новшеством, поставившим двадцатипятилетнего мастера во главу всей голландской школы.

С этой картины в творчестве Рембрандта начинается период, отмеченный наибольшей внешней удачей. Он знаменит, заказы сыплются со всех сторон, а личная жизнь его согрета любовью. В 1634 году Рембрандт женится на юной патрицианке, дочери бургомистра, Саскии ван Эйленбург.

Как и Рубенс, Рембрандт прославил в веках свою юную супругу. Но Рубенс мог быть дедом Елены Фоурмен, а Рембрандт и Саския — прекрасная молодая пара.

Они живут роскошно, их расточительность смущает родственников, вызывает зависть. Но им нет до этого дела. Им хорошо вдвоем, и они не стремятся сблизиться с «высшим обществом» Амстердама. Роскошь, с которой они себя обставили, — это для них самих и для самых близких. В Рембрандте проявляется страсть к собирательству: он хочет быть окруженным прекраснейшими художественными творениями. Покупает подлинные античные статуи, картины знаменитейших итальянских и отечественных мастеров, рисунки, гравюры, редкое оружие, китайский фарфор, восточные ковры.

Как и самого себя для автопортретов, он наряжает Саскию в причудливые одеяния и изображает ее каждый раз по-новому: то богиней цветов и садов, то модницей с лукавой улыбкой, то пышной, величавой патрицианкой, то героиней библейских мифов, то у себя на коленях, как на знаменитой дрезденской картине, где он и она славят свое счастье в беззаботном веселье. И опять-таки каждый раз по-новому играют тени и свет на лице ее, выявляя в образе то, что художнику особенно дорого и что он хочет запечатлеть навсегда: *вечную женственность.*

Рембрандт. Жертвоприношение Маноя. Дрезден. Галерея.

К этому периоду относится эрмитажная картина, вероятно, одна из лучших, созданных Рембрандтом. Это «Даная». Согласно греческому мифу, которым воспользовался в своем поэтическом творчестве Овидий, аргосский царь, испугавшись оракула, предсказавшего ему, что он погибнет от руки сына своей дочери Данаи, заточил ее в подземелье вместе с прислужницей. Но красотой Данаи пленился старший из богов, сам Зевс, повелитель Олимпа, и проник к ней в виде золотого дождя.

Высказывались предположения, что сюжет картины иной, что Рембрандт изобразил вовсе не Данаю, а героиню одной из библейских легенд с аналогичной судьбой. Но для оценки картины, для понимания ее подлинного содержания это не имеет значения. Солнце золотым потоком врывается к ложу молодой женщины, не очень красивой, но которая под этим потоком, в этой оргии света, навсегда изгоняющей тьму, вся сияет негой и счастьем. Великий художник, вновь и вновь рисуя свою молодую жену, уловил эту магию женственности, и вот она рождается

перед нами под его кистью в торжественном гимне солнечных лучей! Содержание картины: любовь, счастье, солнце, и нам все равно, Даная ли, или библейская Лия, или Рахиль эта женщина (по типу она довольно обыденная голландка), познающая после горького одиночества огромное счастье великой любви.

1642 год — роковой в жизни Рембрандта. Уже к этому времени творчество его достигло таких вершин, что, умри он тогда, мы бы все равно чтили его как одного из величайших гениев всей истории человечества.

Видимый мир немыслим для нас без света. Светом же пожелал Рембрандт вскрыть мир невидимый, сущность вещей, незримую под их внешней оболочкой. Как? Главное — созданием контрастов, коллизий, вызывающих взрыв, утверждением и отрицанием, светотенью.

Согласно библейской легенде, слетевший с неба ангел предсказал бездетной жене праведника Маноя рождение сына. В дрезденской картине «Жертвоприношение Маноя» парящий ангел погружается в тьму, между тем как Маной и его жена на коленях перед жертвенником озаряются косыми лучами света, в которых дивно обнажается их сокровенная вера, надежда, такая сильная, полная, всеобъемлющая, что все вокруг них на этой огромной картине, где, кажется, нет ничего, кроме лучей, темноты да их переживаний, озаряется в свою очередь величественным и сладостным утешением. Оно рождается, светится из глубины их чисто земных, человечных, столь простых и радостных родительских чувств.

Согласно евангельской притче, некий хозяин нанял работников для своего виноградника, одних — с утра, других — среди дня, третьих — всего за час до окончания работы, а затем расплатился с ними поровну. В небольшой эрмитажной картине перед нами хозяйская контора, загроможденная столами, тюками с товарами, счетными книгами. Тут и хозяин, и счетовод, и работники. Вечерний свет мерно распространяется из окна по всему помещению, такому обыденному, прозаическому, раскрывая во всей полноте страсти, кипящие в нем: стяжательство, жадность, равнодушие, клокочущее недовольство, горечь обиды, жажду лучшей участи, справедливости на земле.

Рембрандт. Возвращение блудного сына. Ленинград. Эрмитаж.

Рембрандт. Притча о работниках на винограднике. Ленинград. Эрмитаж.

О том, что это евангельская притча, забываешь совершенно, как забываешь, что по сюжету, по самим размерам картины, по добросовестно изображенным чисто бытовым деталям все это очень походит на очередное произведение одного из «малых голландцев». Нет, мы чувствуем сразу — ну хотя бы по пристальному взгляду счетовода, по фарисейскому жесту руки крепко утвердившегося в своей важности хозяина, по жесту руки работника, требующего деньги за выполненный труд, — что тут запечатлены какой-то грандиозный трагический конфликт, какие-то исконные противоречия. Это — извечный в старом мире конфликт между богатым и бедным, это — исконные противоречия между капиталом и трудом, это — трагедия эксплуатации человека человеком, угаданная Рембрандтом в его век, когда только еще складывались капиталистические отношения.

Этих нескольких упомянутых здесь картин достаточно, как нам кажется, чтобы показать несравнимый диапазон, всемирно-историческое значение живописного творчества Рембрандта. Никто еще до него не извлекал таких возможностей из искусства светотени. Его достижения были оценены современниками, число его учеников все увеличивалось. Он был в зените славы, богат, и

будущее, казалось, сулило ему дальнейшее благополучие. Но, как увидим, сам Рембрандт не считал, что добился главного. Еще в 1632 году он писал одному из своих друзей, что стремится «придать явлениям наивысшую и наиестественнейшую подвижность». Большинство историков искусства полагает, что Рембрандт имеет в виду подвижность внутренних, душевных переживаний. И в самом деле, персонажи Рембрандта внутренне динамичны. Но к началу 40-х годов художник еще далеко не исчерпал своих поисков в этом направлении.

Так вот, в 1642 году, который мы назвали роковым для Рембрандта, амстердамские стрелки роты капитана Франца Банинга Кока заказали художнику групповой портрет больших размеров, что, как мы знаем, было тогда в моде в Голландии.

Чего в точности ожидали эти стрелки от Рембрандта? Скорей всего, групповую композицию в жанре «Урока анатомии», который, очевидно, им нравился и пользовался такой славой у знатоков. Добавим, что стрелки эти были люди мирные, очень далекие от героической романтики их отцов из «поколения победителей». К тому времени стрелковые объединения уже почти утратили свой прежний боевой характер, превращаясь все чаще в веселые клубы зажиточных бюргеров.

Случилось так, что со своим заказом стрелки обратились к Рембрандту в тот период его творчества, когда ему захотелось дать свету полную волю, творить им подлинные чудеса. Не наблюдая в жизни современного ему голландского общества больших переживаний, душевных конфликтов и героических подвигов, Рембрандт, как мы знаем, чаще всего черпал сюжеты из древних библейских легенд. На этот раз он решил украсить героикой тусклую бюргерскую действительность. Как? При помощи света.

Рембрандт достиг намеченной цели. Грандиозных размеров картина, позднее названная «Ночным дозором»[16] (Амстердам, Музей), являет нам вооруженных мужей, куда-то спешащих, чем-то встревоженных, готовящихся предпринять какие-то, очевидно, грозные и решительные действия. Причем именно свет во всевозможных градациях, бьющий в лицо одним и оставляющий других в полутьме, создает в картине какое-то неповторимое настроение, в котором — и тревога, и отвага, и приподнятость, и максимальная душевная «подвижность», та самая, очевидно, о которой в своем письме говорит Рембрандт.

Рембрандт. Ночной дозор. Амстердам. Музей.

Всего этого не увидели, не поняли заказчики. Вместо торжественного группового портрета, в котором бы отражалась бюргерская важность каждого из них, художник написал эпическую картину во славу уже давно минувших героических дней освободительной войны. Особенно же были недовольны заказчики тем, что он разместил портретируемые лица совершенно независимо от их ранга. Многое в картине показалось им непонятным, да и в самом деле, не так-то легко разобраться в ее сюжете. Почему, например, чуть ли не под ногами у воинов затесалась какая-то светлая фигурка, не то карлица, не то девочка со странным, немолодым лицом, да еще с белым петухом за поясом? Высказывалось очень много предположений, из которых все же наиболее вероятное сводится к тому, что художнику просто захотелось оживить это место картины светлым пятном. Оно в самом деле очень эффектно, и серебристый блеск, исходящий от этой фигурки, придает композиции еще больше взволнованности, романтики. Но все это было уже совершенно недоступно заказчикам.

Эта прославленная картина знаменует поворотный пункт во

всей карьере Рембрандта. Бюргеры отворачиваются от него, в кругах амстердамской буржуазии толкуют, что он «свихнулся», даже среди просвещенных ценителей его искусство объявляется «еретичным». Заказы почти прекращаются. Рембрандт больше не модный художник.

3 том же 1642 году умирает его верный друг, его обожаемая жена Саския, оставляя ему единственного, годовалого ребенка.

Сплошной праздник, которым была жизнь Рембрандта в «период Саскии», совпавший с периодом его наибольшего успеха, резко обрывается. Одиночество и отчужденность становятся вдруг его уделом.

Но год этот, роковой в личной жизни художника и в его карьере, имеет для Рембрандта и другое, решающее значение, которое обеспечит его творчеству новый великий подъем.

«Ночной дозор» был, в сущности, для него лишь грандиозным опытом. Этим, вероятно, и объясняются некоторые кажущиеся несуразности картины. Опыт удался. Теперь он знает, что овладел светом полностью и может направлять его великую силу по своему усмотрению. Отныне в его руках ключ к познанию и преображению в живописи скрытой сущности вещей. И это сознание позволяет ему мужественно переносить смерть любимой жены и, конечно, доставляет большую радость его великой душе, чем все былые успехи у чванных амстердамских негоциантов.

Гравированный автопортрет, изображающий Рембрандта рисующим у окна, относится к 1648 году. Это едва ли не самый замечательный его автопортрет. Художник — в самом простом, очевидно, обычном для него наряде. Все свидетельствует о том, что он пожелал себя изобразить таким, каким он бывал в часы наибольшего творческого напряжения. Как пристально, как проникновенно, каким мудрым, все понимающим и всюду проникающим взором глядит он на то, что хочет запечатлеть, у этого открытого окна, откуда свет плавно озаряет его черты, глядит так настойчиво, так упорно прямо на нас, на весь мир! Глядит просветленный горем, познав на себе изменчивость славы, безразличие, а то и враждебность людей, еще вчера превозносивших его до небес. Какой великолепный лист, где цвета черный и белый создают самую мощную игру света, гравюра такой же значимости, как и лучшие живописные творения Рембрандта!

Рембрандт. Автопортрет. Офорт.

В очерках о живописи нет места подробно говорить о гравюре. Посвятим же ей всего несколько строк.

В этом нет разногласий: Рембрандт — самый замечательный гравер в истории искусства, ибо он развил до невиданного совершенства сами по себе ограниченные возможности графики. Избранный им вид гравюры — офорт, что значит по-французски «крепкая вода». Рисунок наносится иглой по лаку на металлическую пластинку и протравливается кислотами или крепкой водкой. После удаления лака протравленные линии заполняются краской и затем оттискиваются на бумагу. Легкость, быстрота работы офортной иглой позволяли Рембрандту схватывать на лету характерные черты и в то же время упорно, по-

хозяйски вскрывать самое сокровенное в преображенном его искусством объекте.

Народные типы, в которых сквозит великая душевная близость Рембрандта к простым людям, пейзажи, в которых ему иногда достаточно нескольких деревьев или убогой хижины для создания самых глубоких и волнующих обобщений родной природы, и сюжетные композиции, исполненные несравненного величия и разящего драматизма, рождены его иглой, столь же дерзновенной, как и его кисть, а порой, быть может, еще более непосредственной и свободной.

Итак, в 1642 году общество отвернулось от Рембрандта. Всегда замкнутый, нелюдимый, он еще более замкнулся, еще глубже ушел в свою скорлупу. К чему ему обширное общество, раз человек — микрокосм и мир сосредоточен в каждом, значит, и в нем самом? Он знается с несколькими старыми друзьями — интеллигентами, любит по-прежнему красивые вещи и заморские редкости, но уже с годами вынужден покупать их все меньше.

По узким улочкам еврейского квартала, где он теперь живет, он часто отправляется в гости к какому-нибудь почтенному раввину, от которого с тем же жадным любопытством, всегда обогащаясь новыми мыслями, выслушивает назидательное толкование какого-нибудь библейского эпизода. И пишет, пишет, пишет.

Особенно много в конце 40-х годов и начале 50-х годов пишет он портретов старых людей, запечатлевая в каждом пережитые человеком заботы, раздумья многих лет, как бы весь пройденный жизненный путь. Поистине поразительны, незабываемы эти портреты. В них пламенеет чисто рембрандтовская цветовая гамма. Тяжелый густой рембрандтовский мазок как бы лепит форму и цвет, самый глубокий и насыщенный. А тончайшие световые лучи вырисовывают весь душевный облик человека, уже не наряженного, как прежде, художником в какие-то фантастические костюмы, а в самом обычном для него облачении, в самой обычной позе, раскрывая перед нами сложность и неповторимость каждой человеческой личности, каждой человеческой судьбы.

Рембрандт. Портрет старика в красном. Ленинград. Эрмитаж.

В советских собраниях хранятся некоторые из лучших образцов портретной живописи Рембрандта этой поры: «Старик в красном», «Старушка», «Старик еврей» — в Эрмитаже; «Брат Рембрандта — Адриан ван Рейн» (он был сапожником и мельником), «Жена брата Рембрандта» — в московском Музее

изобразительных искусств. Каждый из этих портретов — как бы целая книга человеческой жизни.

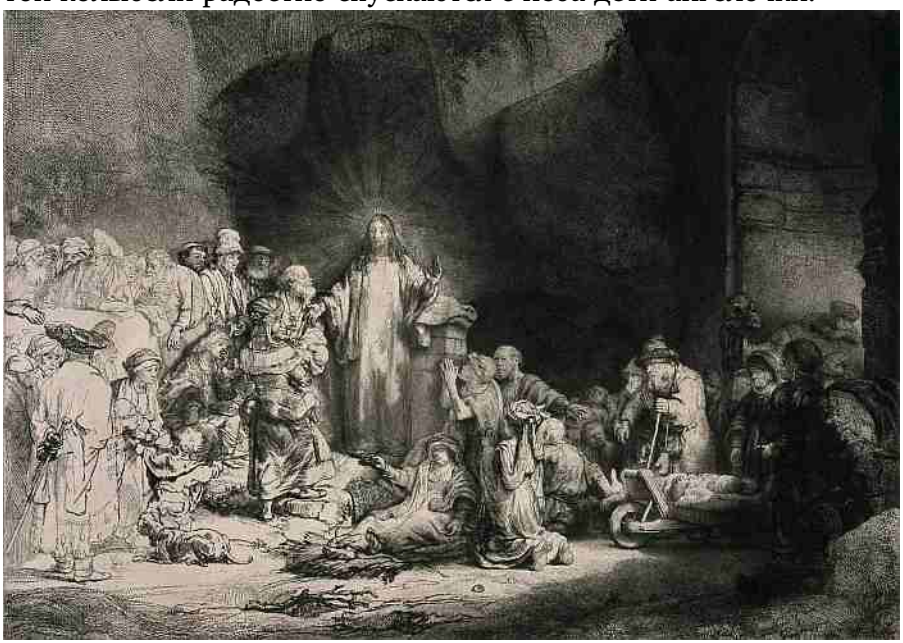
Рембрандт. Портрет старушки. Ленинград. Эрмитаж.

Во второй половине 40-х годов тихая радость озаряет Рембрандта. Он сближается с простой крестьянкой Гендрикье Стоффелс, нянькой его маленького сына Титуса, которая на несколько лет становится и его музой и берет в свои руки все его хозяйство.

Но условия завещания Саскии не позволяют Рембрандту вступить в новый брак. Лицемерное амстердамское бюргерство

окончательно отворачивается от него, кальвинистская церковная община объявляет позором счастье, которое он обрел в любви этой простой, трогательно ему преданной женщины.

«Рембрандт писал мадонну в виде нидерландской крестьянки», — замечает К. Маркс. И в самом деле, черты лица Марии в эрмитажном «Святом семействе» напоминают Гендрикье Стоффелс. Эта картина-один из шедевров Рембрандта. Изображена простая голландская семья. На заднем плане, в полутьме, муж-плотник работает топором. Молодая женщина с книгой в руках нагнулась над колыбелью, где спит ребенок. Все очарование и все величие материнской любви — в ее жесте и в ее взгляде. И эту любовь освещает льющийся сверху свет, в котором в это убогое помещение, к этой семье, к этому тихому счастью, к этой колыбели радостно спускаются с неба дети-ангелочки.



Рембрандт. Исцеление больных. Офорт.

К этому же периоду относятся знаменитые офорты Рембрандта «Христос, окруженный больными» и «Проповедь Христа», где вокруг Христа с поразительной психологической выразительностью и подлинно братским состраданием показаны страждущие, жаждущие исцеления, все несчастные, угнетенные и оскорбленные судьбой или жестокостью других, ждущие справедливости, чуда.

А жизнь Рембрандта омрачается снова, на этот раз

бесповоротно.

Рембрандт. Заговор Клавдия Цивилиса. Стокгольм. Музей.

Доходов почти нет. Страсть к собирательству уже при Саскии поглотила значительную часть нажитого состояния. В денежных делах Рембрандт совершенно непрактичен, а финансовая катастрофа на амстердамской бирже разоряет его вконец. В 1657 году он объявлен несостоятельным должником, в следующем году все имущество его распродается с аукциона, и он лишается даже своей мастерской. Сын его Титус и Гендрикье открывают антикварное дело, и Рембрандт к ним фиктивно «поступает на службу», чтобы спастись от кредиторов, которые требуют уплаты оставшихся долгов. Гендрикье делает все, чтобы обеспечить великому человеку какое-то минимальное благополучие, но смерть похищает ее в 1662 году.

Кроме сына, у Рембрандта больше никого нет, но сын этот еще очень молод и не может помочь ему. Наступают последние годы жизни Рембрандта. Гравирование «крепкой водой» испортило зрение. С 1661 года он уже больше не берется за иглу.

Но вот как раз в эти годы, когда он влачит почти нищенское существование, художник создает свои самые замечательные произведения.

Еще до кончины своей верной подруги Рембрандт получает заказ на историческую композицию, изображающую восстание батавов (предков голландцев) против римлян, долженствующую украсить парадную галерею амстердамской ратуши. В этот

период такой заказ был для художника нежданной удачей. Однако картина Рембрандта «Заговор Клавдия Цивилиса», поражающая своей психологической глубиной и разительным драматизмом, не понравилась магистрату, рассчитывавшему на парадную композицию. Картина, так и оставшаяся неоконченной и сохранившаяся лишь частично, является сейчас главным украшением Стокгольмской галереи.

Рембрандт. Синдики. Амстердам. Музей.

Знаменитые «Синдики» (Амстердам, Музей), портрет синдиков (то есть управляющих корпорацией суконщиков), — несомненно, самый совершенный из всех когда-либо написанных групповых портретов. Зная после опыта «Ночного дозора», что свет в его власти, Рембрандт сосредоточивает его в этой картине равномерно, без «озорства», раскрывая душевную «подвижность» каждого персонажа и объединяя их всех глубоко насыщенной поразительной красочной гаммой в единое, неразрывное и величественное целое.

«Ассур, Аман и Эсфирь», или изобличенное коварство (Москва, Музей изобразительных искусств), «Давид и Урия», или сознание обреченности (Эрмитаж), раскрывают перед нами глубочайшие человеческие трагедии, а портрет поэта Деккера (Эрмитаж), связанного с Рембрандтом многолетней дружбой, один из последних портретов, им написанных, являет нам образ столь же неповторимый и абсолютно законченный в

психологическом отношении, как и образы «Синдиков».

Но венец всего творчества Рембрандта — это, конечно, «Блудный сын», картина, написанная им в год смерти и являющаяся гордостью нашего Эрмитажа.

Перед этой огромной картиной, где из мрака выступает образ всепрощающего библейского отца, принимающего в свои старческие объятия блудного сына, нищего и оборванного, вернувшегося после долгих скитаний в родной дом, я видел не раз, как у людей на глазах появлялись слезы: слезы восторга перед красотой живописи, где красно-золотистая гамма как бы мерцает во тьме, где цвет получает полное звучание благодаря свету, слезы умиления перед величием изображенного.

> И долго буду тем любезен я народу,
> Что чувства добрые я лирой пробуждал,
> Что в мой жестокий век восславил я свободу
> И милость к падшим призывал.

Как и Пушкин, Рембрандт жил в жестокий век, который его не пощадил. В этой потрясающей картине, где свет, рембрандтовский свет, открывает нам и душу отца, запечатленную в его прекрасных старческих чертах, и душу сына, скорбная фигура которого выражает под кистью величайшего из живописцев целую трагедию, в этом шедевре из шедевров его искусства Рембрандт зовет к милости и подлинно пробуждает добрые чувства у людей: любовь человека к человеку, веру в возможность раскаяния, исправления, веру в человека и жалость к нему, когда он в беде.

Эта картина — последнее слово Рембрандта, обращенное к людям, и слово это свидетельствует, что он ушел из жизни, зная, что своим дивным искусством помогает человеку найти самого себя и свое место в мире.

В 1668 году Рембрандт потерял своего сына Титуса, строгий, изящный и как будто печальный образ которого светится на его портретах, написанных отцом с такой любовью.

В следующем году (4 сентября) в полном одиночестве умер сам Рембрандт. На чердаке, который служил ему последней мастерской и где, вероятно, он создавал свое гениальнейшее произведение, остались после него несколько недописанных картин, кисти и краски.

Рембрандт. Возвращение блудного сына. Голова отца. Деталь. Ленинград. Эрмитаж.

Смерть этого великого гения прошла незамеченной в напыщенной буржуазной Голландии. Лишь полвека спустя после смерти Рембрандта англичане первыми стали собирать его картины.

Как мы знаем, упадок голландской живописи резко обозначился примерно с 1670 года, следующего после смерти Рембрандта. Мы уже говорили, что Голландия к этому времени утрачивала завоеванное некогда положение в Европе и в мире. Вскоре страна потеряла свою самостоятельность, причем голландское бюргерство направило свою былую энергию на подражание французским манерам, французскому образу жизни.

Живительный национальный дух испарился в правящей верхушке. Выдохлось и голландское искусство.

Художники, вышедшие из мастерской Рембрандта, в большинстве не создали ничего оригинального и, подражая великому учителю, не развили, а снизили в своем творчестве его достижения. Вся же голландская живопись конца века (за очень редкими исключениями), лишившись национального корня, стала потворствовать новым вкусам, искажая и портя мастерство эпохи расцвета.

Прошло еще немного времени, и голландской живописи вообще не стало на много лет.

«Но как же так? — спросят некоторые. — Ведь техника не могла так быстро исчезнуть. Почему же не продолжали писать картины, пусть, конечно, и не как Рембрандт, раз он гений, но все же согласно всем выработанным правилам, технически безукоризненно?»

Но что значит техника сама по себе?

В «Анне Карениной» есть такой эпизод. Анна, Вронский и их приятель Голенищев посещают за границей мастерскую русского художника Михайлова. Это был период, когда сам Вронский занимался, точнее, баловался, живописью. Перед большой картиной, над которой трудился Михайлов, обменялись мнениями. Выписываю из Толстого:

«— Да, удивительное мастерство! — сказал Вронский. — Как эти фигуры на заднем плане выделяются! Вот техника, — сказал он, обращаясь к Голенищеву и этим намекая на бывший между ними разговор о том, что Вронский отчаивался приобрести эту технику.

— Да, да, удивительно! — подтвердили Голенищев и Анна.

Несмотря на возбужденное состояние, в котором он находился, замечание о технике больно заскребло на сердце Михайлова, и он, сердито посмотрев на Вронского, вдруг насупился. Он часто слышал это слово „техника“ и решительно не понимал, что такое под этим разумели. Он знал, что под этим словом разумели механическую способность писать и рисовать, совершенно независимую от содержания. Часто он замечал, как и в настоящей похвале, что технику противополагали внутреннему достоинству, как будто можно было написать хорошо то, что было дурно. Он знал, что надо было много внимания и осторожности для того, чтобы, снимая покров, не повредить самого произведения, и для того, чтобы снять все покровы; но искусства писать, техники тут никакой не было. Если бы малому ребенку или его кухарке также открылось то, что он видел, то и она сумела бы вылущить то, что она видит. А самый опытный и

искусный живописец-техник одною механическою способностью не мог бы написать ничего, если бы ему не открылись прежде границы содержания».

В этом все дело! Техника, конечно, нужна, и овладеть ею необходимо современному художнику. Примерно так же, как писателю надлежит быть грамотным. Но одного этого недостаточно. И о малом ребенке, и о кухарке совершенно точно сказано. В наскальных изображениях зверей первобытные люди часто проявляли подлинное художественное чувство, и такие изображения восхищают нас, хотя они, естественно, грешат против современной графической техники. А вот, например, произведения нидерландских художников периода упадка… Во многих из них все удивительно точно списано с натуры. Не только техники, но и знания законов перспективы, освещения, всего опыта предыдущих поколений художников в них хоть отбавляй! Но картина только тогда художественное произведение, когда в ней отражено какое-то особое видение мира, присущее ее создателю, такое видение, которое воспринимаем и мы, но только потому, что он открыл его нам своим искусством. А если этого нет?

Суриков, истинный богатырь русской реалистической живописи, считал нидерландских живописцев периода упадка вроде светского портретиста Нетшера, очень популярного в «верхах» тогдашнего голландского общества, «малохудожественными» и пояснял такую оценку их творчества замечанием самым убийственным для каждого, кто мнит приобщиться к великому искусству живописи:

«Невыносимо фотографией отдает».

Забудем же об этих ремесленниках, скучных, а порой и напыщенных, и с благодарностью преклонимся перед памятью тех замечательных мастеров былых Нидерландов, вдохновенное творчество которых, подвижнический труд и, выражаясь словами нашего великого поэта, «дум высокое стремленье» помогают нам и сейчас лучше, полнее понять красоту мира, человека.

notes

Примечания

1

Нидер — низкий, ланд — страна, земля.

2

К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2-е, т. 4, стр. 428.

3

К. Маркс и Ф. Энгельс, Избранные произведения в 2-х томах. М., Госполитиздат, 1955, т. II, стр. 94.

4

Генеральные штаты — правительственный орган страны, состоящий из депутатов.

5

О том, как жестоко Филипп II эксплуатировал свои нидерландские владения, свидетельствуют следующие цифры: из пяти миллионов дукатов его годовых доходов в мирное время Испания и американские колонии давали по полмиллиона, Италия — один миллион, а Нидерланды — два миллиона.

6

Большинство лучших картин Брейгеля — в Вене. В Эрмитаже о нем можно судить по интереснейшей композиции «Ярмарка с театральными представлениями», написанной либо им самим, либо его сыном, Питером Брейгелем-младшим, часто копировавшим произведения отца, а также по трем несомненным копиям работы этого сына.

К. Маркс и Ф. Энгельс, Избранные произведения в 2-х томах, т. II, стр. 94.

8

Этот художник прекрасно умел устраивать свои дела: он стал хранителем эрцгерцогской художественной коллекции, бойко торговал старинными картинами, добился камергерского звания.

Чаще используется написание Хальс.

10

К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 23. стр. 763.

11

К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 19, стр. 191.

12

В Советском Союзе Франс Гальс представлен еще двумя чрезвычайно интересными для понимания всей эволюции его творчества ранними работами, обнаруженными совсем недавно в фондах Одесского музея, где они значились как произведения… неизвестного русского художника XIX века. Ему же приписывается небольшой «Портрет Декарта» в Киевском музее.

13

Фаянс этот был создан в городе Делфте по образцу китайской и японской керамики, ввозимой в страну среди прочих товаров знаменитой Ост-Индской компанией, основанной в самом начале века могущественной голландской буржуазией.

14

Не потому ли, что «искусство совсем в них скрыто», картины Рейсдаля труднее копировать, чем того же Рубенса или любого другого большого художника?

15

К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 25, ч. 1, стр. 366.

16

Такое название было дано ошибочно картине, сильно почерневшей от времени, действие в ней происходит не ночью.